

Amédée Charles Édouard
OZENEANT AND JEANNERET

AFTER CUBISM

APRÈS LE CUBISME

1918
MDCCCXVIII

PARIS

I

OÙ EN EST LA PEINTURE?

"La décadence est produite par la facilité de faire, et par la paresse de bien faire, par la satiété du beau et par le goût du bizarre."

Voltaire

La guerre finie, tout s'organise, tout se clarifie et s'épure; les usines s'élèvent, rien n'est déjà plus ce qu'il était avant la guerre: la grande concurrence a tout éprouvé, elle a achevé les méthodes séniles et imposé à leur place celles que la lutte a prouvé les meilleures.

L'art d'aujourd'hui s'est-il vérifié?

On ne voit pas que la guerre y ait rien changé et cependant l'histoire prouve que l'art qui survit à son époque est l'art vraiment enraciné dans son temps.

L'art d'aujourd'hui, qui fut art d'avant-garde, n'est plus qu'un art d'arrière-garde, d'avantguerre, celui d'une société jouisseuse; l'art d'avant la grande épreuve n'était pas assez vivant pour tonifier les oisifs, ni pour intéresser les actifs; cette société-là s'ennuyait parce que la directive de la vie était trop incertaine, parce qu'aucun grand courant collectif n'entraînait au travail ceux qui devaient travailler, ne tentait au travail ceux qui pouvaient ne pas travailler. Époque de grèves, de revendications et de protestations où l'art lui-même n'était qu'un art de protestation.

Ils sont passés ces temps lourds et trop légers.

AVANT LE CUBISME

La dernière venue des écoles d'art fut le cubisme.

Il fut bien de son époque, cet art trouble d'une époque trouble; il a, non sans valeur, manifesté plastiquement ce trouble et il représente si parfaitement son époque qu'il tiendra pour cela une place importante dans les musées. Mais cet art, le seul encore qui compte aujourd'hui, peut-il être celui de demain ?

Voici que l'ordre, la pureté, éclairent et orientent la vie; cette orientation fera de la vie de demain une vie profondément différente de celle d'hier. Autant celle-là était trouble, incertaine de sa voie, autant celle qui commence la discerne solide et nette. Le chapitre II va montrer ce qu'elle sera.

Le cubisme peut-il être l'art de demain ? On montrera plus loin pourquoi il est difficile de le croire.

Il convient, pendant que le cubisme triomphe, d'étudier quel a été son apport réel dans la plastique; pour le définir, examinons l'état de la peinture vers 1908 ¹, au moment où Derain ², Braque et Picasso exposèrent leurs premières œuvres.

Ingres avait retrouvé la "déformation" perdue depuis Poussin et Greco;

Courbet avait confirmé la "liberté" du "sujet" souvent méconnue;

Cézanne had rediscovered the "monumental" lost since Chardin;

Seurat et Signac avaient retrouvé la "lumière" perdue depuis Claude Lorrain;

Matisse avait retrouvé la "fantaisie" perdue depuis Tintoret ³.

Ce qui ressort le plus clairement de l'œuvre de ces grands précurseurs est la mise en tutelle du sujet sous la plastique pure: c'est la caractéristique du grand art.

Tous ont prouvé surabondamment la quasiindifférence du sujet en tant qu'anecdote ; c'est dire que la condition primordiale du grand art plastique est non l'imitation, mais la qualité des effets de la matière. Autrement dit, que les objets visibles ou leurs éléments comptent dans l'œuvre plastique, par la vertu de leurs propriétés physiques, leurs conflits ou leurs accords, quel que soit le sujet dont ils émanent.

Les cubistes l'ont bien compris et il faut leur en savoir gré.

Les gens qui n'acceptent pas cette vérité élémentaire nient nécessairement tout grand art.

LE CUBISME ⁴

Les idées d'une école sont surtout faites de celles de leurs chefs, mais il ne faut pas oublier celles des élèves; si, généralement, elles altèrent celles des maîtres, parfois aussi elles les précisent; en tout cas, ce sont les idées des maîtres, jointes aux idées des élèves, qui constituent ce qu'on appelle une École. L'utilité des élèves est encore d'épuiser les formules des maîtres, d'en grossir les excès et de les rendre vite insupportables, libérant ainsi la liberté que les maîtres ont enchaînée. Il faut donc en tenir compte.

LE CUBISME ET L'OPINION (L'OPPOSITION)

Des clameurs accueillirent les premiers tableaux cubistes, vilipendés par les uns, encensés par les autres, suivant qu'ils paraissaient sabotage de grève ou révolution sans précédent dans l'histoire des arts plastiques.

Y avait-il matière à tant d'indignation ou d'encens ?

Pour distinguer, prenons quelques-unes des critiques fréquentes sous lesquelles on a voulu accabler le cubisme, et comme la réaction n'est toujours que la suite de l'action, l'étude de ces critiques nous fournira la meilleure pierre de touche.

Les quatre critiques principales visent : la non-représentation, l'obscurité, l'impropriété des titres, la quatrième dimension.

LA NON-REPRÉSENTATION

On reproche aux tableaux cubistes de ne rien représenter. Nous avons vu l'indifférence des maîtres à l'égard du sujet et la prédominance qu'ils ont donnée à l'élément purement plastique : Breughel, Gréco, Poussin, Claude Lorrain, Chardin, Ingres, pour n'en citer que quelques-uns, démontrent constamment la vérité première qu'on peut énoncer ainsi : Nécessité de la prédominance du plastique sur le descriptif.

Ce n'est évidemment pas le cubisme qui inventa cette vérité. Les précurseurs, nous venons de le dire, avaient mis l'anecdote au second plan; les cubistes la mettent plus loin encore et voudraient bien, si la chose était possible, l'éliminer tout à fait. En réalité, ils sont, parmi les plasticiens modernes, ceux qui ont été le plus loin dans cette voie qu'ils n'avaient pas découverte, mais dont ils avaient si bien compris l'importance.

Pour bien élucider le problème posons les questions suivantes :

Les cubistes ont-ils les premiers peint des tableaux non-narratifs? Non, les cubistes n'ont pas peint les premiers des tableaux non-narratifs ; nous le démontrerons.

Qu'est-ce qui différencie l'esthétique d'un tapis de celle d'un tableau cubiste ?

Il n'y a pas de différence entre l'esthétique d'un tapis et celle d'un tableau cubiste.

Y avait-il sujet à scandale ?

Malgré leurs théories, les cubistes ont simplement peint des tableaux composés comme des tapis, avec des éléments pris à la nature et dissociés. Cela, on l'a fait de tout temps. L'emploi d'éléments dissociés, même de la figure humaine, en dehors de toute représentation narrative, pour leurs

qualités plastiques, formelles, colorées ou linéaires, n'est pas nouveau: les Mycéniens, les Orientaux et les nègres en ont constamment usé de la sorte. Ces idées et ces pratiques, on le voit, ne sont pas nouvelles. Le cubisme n'a fait que remettre en honneur dans la peinture un très ancien système, le plus ancien de tous, l'esthétique ornementale; il a confirmé qu'on peut faire des panneaux non-narratifs, et il s'en est tenu à ce système ⁵.

L'OBSCURITÉ

On a jugé les tableaux cubistes obscurs. Beaucoup, il est vrai, sont obscurs. Mais on s'est mépris sur les causes de cette obscurité. On a cru que le tableau cubiste est obscur parce qu'il est nonreprésentatif; c'est une erreur: un tapis n'est pas obscur s'il est beau, c'est-à-dire bien conçu et cependant il n'est pas représentatif.

D'ailleurs, les tableaux cubistes bien conçus ne sont pas obscurs; s'ils sont beaux c'est qu'ils sont bien conçus; ils sont beaux à la façon et à la mesure des tapis, voilà tout. Beaucoup de tableaux cubistes sont obscurs tout simplement parce qu'ils sont mal conçus.

Un bon tableau cubiste n'est pas obscur. La question elle-même ne se poserait pas si on le regardait comme il convient, comme un tapis.

L'IMPROPRIÉTÉ DES TITRES

On a reproché aux cubistes d'avoir attaché à leurs œuvres des titres bizarres et souvent sans aucun rapport réel avec le tableau.

Il est manifeste que certains de ces titres sont mis là pour "exciter le bourgeois"; cela manque de sérieux, mais ne serait que véniel s'il n'était que ces titres, parfois ridicules, sont presque toujours impropres et qu'ils créent une sorte de mystère sur les intentions du tableau, contribuant au malentendu dont il sera parlé plus bas; un malaise en résulte, se manifestant non seulement dans le public des amateurs, mais encore chez les artistes eux-mêmes, surtout chez les jeunes qui ne peuvent croire dans leur bonne volonté et leur bonne foi, que les aînés qu'ils admirent et qu'ils ont souvent raison d'admirer, se laissent aller à cette légèreté ou qu'ils admettent une telle impropriété.

LA QUATRIÈME DIMENSION

L'objection qui vise ici la quatrième dimension, si l'on veut bien y réfléchir, n'atteint que les hypothèses gratuites des théoriciens du cubisme ⁶; cette hypothèse est en dehors de toute réalité plastique. Étant immatérialisable en peinture, elle ne fait qu'ajouter au malentendu.

Voici brièvement pourquoi il est absurde de prétendre exprimer d'autres dimensions que celles que perçoivent nos sens; la troisième dimension de l'espace sensible, nommée profondeur, fut un moment frappée d'excommunication par certains cubistes, au profit d'une certaine quatrième dimension que la lecture superficielle d'ouvrages de science avait fait "inventer". On oublia que la quatrième dimension des mathématiciens est une abstraction tout à fait spéculative, faisant partie de géométries hypothétiques, jeux merveilleux de l'esprit, sans aucun contact matériel avec le monde réel, concevable mais non représentable, puisque les sens humains ne distinguent dans l'espace que trois dimensions.

Il y a donc à noter le danger pour les plasticiens, architectes de la matière, de se complaire à de superficielles spéculations scientifiques. La nature conditionne la science; la nature et la Science sont inséparables; bien plus, la science ramène constamment à la nature. Les lois de la nature exigent une attention sévère. Les cubistes veulent avoir pressenti le rôle grandissant de la science.

Ils se seraient donc livrés à l'étude rigoureuse de la nature; on est obligé de constater que leurs intentions sont restées velléitaires. Une bonne part de l'obscurité qu'on reproche à leurs œuvres provient de ce qu'ils ont manifesté des intentions mais que celles-là ne les réalisent pas; on ne réalise pas l'irréalisable; il y a ambiguïté entre la réalité du tableau cubiste et l'intention.

CRITIQUE DU CUBISME

On voit que la "non-représentation" n'est pas un nouveau moyen plastique mais au contraire un antique moyen; que le fait de proposer un art ornemental à la place de la peinture ne porte en soi rien qui puisse faire une révolution. Il est simplement abusif de croire qu'un tel art est transcendantal. Il n'y a rien là qui justifie l'épithète laudative ou péjorative de "révolutionnaire".

Les cubistes ont suivi une ancienne tradition et s'ils lui ont prêté des possibilités exagérées, ils n'ont pas cessé d'agir comme des ornemanistes traditionnels: va-t-on leur reprocher d'être trop traditionnels ?

Il faut savoir gré aux cubistes d'avoir été aussi loin dans l'erreur: tant qu'aucun homme n'avait réussi à atteindre le pôle, il convenait d'en tenter l'approche; on sait aujourd'hui qu'il n'y a là qu'un désert glacé; vouloir y retourner serait une fantaisie futile. Les cubistes ont fait un voyage analogue; ils éviteront à ceux qui voudront bien réfléchir de partir pour ce pays stérile. Erreurs salutaires! leur excès même oblige à méditer ceux que l'art préoccupe, ceux-là surtout qui désirent créer un art fécond; une crise n'a que deux issues: trouver le remède ou laisser périr. Il faut rechercher les bases certaines d'un art fécond.

Il est entendu que les tableaux cubistes procurent des sensations délicieuses à ceux qui cherchent le ravissement des yeux; définissons leur situation dans la hiérarchie des arts; car, nous allons le voir, il y a une hiérarchie des arts.

M. Coquiot écrit que les bons, les vrais jeunes peintres "aiment tout simplement chanter, se gargariser de couleurs". C'est vrai. Mais un art qui ne recherche que l'agrément, si grand soit-il, épuise-t-il ses possibilités ?

L'art qui ne fait que caresser n'est qu'un art d'agrément, égal à celui de Brillat-Savarin.

Y a-t-il des protestations ?

Il y a donc une hiérarchie des sens ?

Les perceptions brutes des sens sont de même degré.

La cuisine n'est pas l'égale de la haute peinture, mais elle est l'égale de tout art qui n'a pour but que la caresse; caresses, cuisine, plaisir de l'œil sont du même niveau. Était-elle donc si supérieure qu'on se l'imaginait, la fameuse "Peinture Pure"?

"Peinture Pure" c'est l'Ornemental, voilà la réalité, quelque douloureuse qu'elle paraisse; faire de la peinture pure cela ne veut pas dire faire de l'art pur; l'une n'est que l'humble moyen de l'autre. On peut aimer la bonne cuisine. C'est un heureux ornement de la vie.

Il faut toutefois reconnaître que ce retour aux éléments de l'art, simple sensation, en l'espèce forme pure, couleur pure -, était nécessaire. Il y avait trop de littérature dans la peinture; mais qu'on ne prenne pas le moyen pour le but. L'outil est prêt: usant des éléments bruts, il faut construire des œuvres qui fassent réagir l'intellect : c'est cette réaction qui compte.

Résumons:

Ayant démontré que la pure sensation, brute, n'est que le moyen du grand art, nous admettons une hiérarchie des arts :

Sensation pure: art ornemental.

Organisation des sensations brutes, - couleurs et formes pures: art supérieur.

Pour en revenir au cubisme, nous croyons l'avoir lavé du reproche d'obscurité, puisque nous avons défini que cette obscurité était, à vrai dire, non dans le tableau, mais dans l'esprit du spectateur; le malaise provenait de l'erreur qui consiste, en le regardant, à y chercher ce qu'il ne peut exprimer; la faute en est aux promesses de ses théoriciens qui nous ont annoncé ce que le cubisme ne peut manifestement tenir, ce à quoi il est manifestement impropre.

Lavé de ses ambitions théoriques, mal fondées et irréalisables, le cubisme étant remis à sa vraie place (d'art ornemental), il est loisible de regarder ses productions comme il convient, c'est-à-dire comme on regarde un tapis; cet art, alors, paraît vraiment délicieux.

LE CUBISME ET L'OPINION (LE TRIOMPHE)

Nous avons vu combien l'opinion fut hostile aux débuts du cubisme; elle devient plutôt favorable. Le cubisme fut attaqué parce qu'il n'était pas compris; l'est-il mieux maintenant qu'on l'accepte ? Heure dangereuse pour cet art qui avait tenu à rester un art de cénacle !

Le "Public", qu'il est de coutume depuis les Romantiques de bafouer, est d'une touchante bonne volonté.

Admis par l'opinion, le cubisme est-il compris par elle? Ne voit-on pas qu'il est adopté comme le furent les vilains petits chiens chinois, parce qu'on est las de le discuter, parce qu'il paraît bizarre, parce que depuis "Parade" aux ballets russes, certains salons le déclarent de bon ton et parce qu'on ne veut pas passer pour des Béotiens.

On ne le comprend pas, on ne le goûte pas vraiment, puisqu'on lui prête des intentions qu'il ne peut pas matériellement réaliser.

On le loue pour ses erreurs et on le blâme pour ses qualités. Le public snob, qui dicte le bon ton, y goûte un mystère qui n'y est vraiment pas et il blâme ce qui y est réellement. Quel malentendu !

On le loue parce qu'on y voit quelque chose de prodigieusement révolutionnaire, de tout à fait différent de ce qu'on avait vu jusqu'ici: tant de gens n'auraient-ils jamais vu un tapis d'Orient ?

On fait de cet art ornemental, - simples tableaux de bons peintres décorateurs, épris de formes et de couleurs, - l'objet d'une religion absconse: n'aurait-on jamais regardé la devanture d'un marchand de couleurs ?

Le plus singulier est que les cubistes, à force d'entendre dire qu'on trouve dans leurs tableaux tant d'intentions auxquelles ils n'avaient pas songé, finissent par ne plus voir absolument clair; et ils sont portés à attribuer ce miracle à la merveilleuse fécondité du cubisme.

L'esprit moderne se vérifie par l'art d'aujourd'hui.

II

OU EN EST LA VIE MODERNE

"et du jugement partout."
Poussin

La nature avec ses lois domine notre pensée; nos sens lui sont asservis. Elle est le gisement de toutes les valeurs concevables à notre entendement.

Qu'on ne s'y trompe pas, l'esprit n'a peut-être jamais été en contact aussi constant avec elle qu'à cette époque de recherches scientifiques. Le savant vit avec les éléments; par son intuition il émet des hypothèses dépassant l'imagination commune, par l'analyse il les vérifie et établit les lois qui remplacent les "révélations". Le poème chante une sensibilité personnelle, mais la loi est une force qui nous vivifie, nous développe, nous élève et nous donne une amplitude nouvelle. Les sources de la nature sont combien plus abondantes, fécondes, illimitées, que les univers chimériques chers aux romantiques et aux faibles, construits à leur mesure humaine.

La recherche des lois donne la clé des harmonies.

L'ESPRIT MODERNE

Où en est la vie moderne ?

Le dix-neuvième siècle nous donna la machine.

En révolutionnant le travail, la machine sème les germes de grandes transformations sociales ; en imposant à l'esprit des conditions différentes, elle lui prépare une orientation nouvelle.

Autrefois, chaque homme créant son œuvre de toutes pièces s'y attachait et l'aimait comme sa créature; il aimait son travail. Aujourd'hui, il faut le reconnaître, le travail en série imposé par la machine voile plus ou moins à l'ouvrier l'aboutissement de ses efforts. Pourtant, grâce au programme rigoureux de l'usine moderne, les produits fabriqués sont d'une telle perfection qu'ils donnent aux équipes ouvrières une fierté collective. L'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance, la clarté et le rendent solidaire d'une œuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer. Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales. Cette transformation nous paraît un progrès; elle est l'un des facteurs importants de la vie moderne.

L'évolution actuelle du travail conduit par l'utile à la synthèse et à l'ordre.

On l'a définie "taylorisme", et cela dans un sens péjoratif. A vrai dire, il n'était question d'autre chose que d'exploiter intelligemment les découvertes scientifiques.

L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification.

Cinquante ans ne se sont pas écoulés depuis la naissance de l'industrie. Déjà des œuvres formidables ont été réalisées, reculant avec une ampleur inattendue dont on ne peut encore mesurer l'importance, les limites jusqu'ici assignées à l'homme. Elles nous apportent la perception d'une beauté claire, aérée, générale. Jamais depuis Périclès, la pensée n'avait été aussi lucide ⁷.

Des constructions d'un esprit nouveau s'élèvent partout, embryons d'une architecture à venir; il y règne déjà une harmonie dont les éléments procèdent d'une certaine rigueur, du respect et de l'application des lois. Une clarté en laisse reconnaître l'intention nettement formulée. Les ponts, les usines, les barrages et tant d'œuvres gigantesques portent en eux les germes viables d'un développement. Dans ces œuvres utilitaires on pressent une grandeur romaine.

L'architecture a, depuis cent ans, perdu le sens de sa mission; elle n'est plus qu'un art décoratif de bas étage. Elle ne nous propose plus que des décorations futiles qui souilleraient l'organisme des édifices, si cet organisme existait encore. Mais la situation de l'architecture est plus grave; destinée à faire d'une maison un organe viable répondant à des fins utiles avant tout, ennoblissantes par la suite et seulement si la convenance s'y prête, elle a totalement perdu le sens de cette mission; de par la vertu d'une scolastique sénile, elle se contente aujourd'hui d'enguirlander les palais ou les plus strictes "boîtes à loyer" d'une flasque excréation puisée dans les manuels.

L'architecture serait morte (car l'École l'a tuée) si par un détour heureux, elle n'avait retrouvé sa voie: l'architecture n'est pas morte, car les ingénieurs, les constructeurs ont repris avec une ampleur rassurante sa destinée grave.

Les banlieues des villes, dans un chaos au travers duquel il faut savoir discerner, nous montrent des usines où la pureté des principes qui ont présidé à leur construction réalise une harmonie certaine

qui nous paraît s'approcher de la beauté. Le béton armé, dernière technique constructive, permet pour la première fois la réalisation rigoureuse du calcul; le Nombre, qui est la base de toute beauté, peut trouver désormais son expression.

Déjà les machines, à cause même de leur conditionnement par le nombre, avaient évolué plus rapidement, atteignant aujourd'hui un épurement remarquable. Cet épurement crée en nous une sensation nouvelle, une délectation nouvelle, dont l'importance donne à réfléchir; elle est un nouveau facteur dans le concept moderne de l'art.

On ne reste pas insensible devant l'intelligence qui régit certaines machines, devant la proportion de leurs organes rigoureusement conditionnés par les calculs, devant la précision d'exécution de leurs éléments, devant la beauté probe de leurs matières, devant la sécurité de leurs mouvements; il y a là comme une projection des lois naturelles. Les halls qui les abritent sont les vaisseaux d'une limpidité sans phrases. Les bâtiments d'usines avec leur grande ordonnance expressive présentent leurs masses sereines; l'ordre règne parce que rien n'est laissé à la fantaisie.

Tout ceci est en voie de réaliser ce que les Grecs, si compréhensifs de cet esprit, avaient rêvé sans pouvoir le réaliser jamais, faute de méthodes et de moyens comparables à ceux de l'industrie moderne. Nous avons aujourd'hui des constructeurs. Si nous avons aujourd'hui nos Ponts du Gard, nous aurons aussi notre Parthenon, et notre époque est plus outillée que celle de Périclès pour réaliser l'idéal de perfection.

LES INCERTITUDES DE L'ART ACTUEL

L'« Art » (acception actuelle) est presque totalement étranger à l'esprit moderne. Plaçons par la pensée l'art le plus moderne, le seul qui mérite attention, le cubisme, dans cette atmosphère de science et d'industrie : le désaccord est frappant. Il y a comme un changement de plan. Et le plan le plus moderne n'est pas occupé par l'art. Changeait-on de plan en passant de la ville à l'Acropole? Non, parce que Phidias et Ictinos sont les artistes de leur temps. Le cubiste n'est pas l'artiste représentant le nôtre.

On a constaté que les artistes sont pour peu dans les réalisations modernes, claires, harmonieuses, belles déjà et après avoir vu d'autre part ce qu'est l'art d'aujourd'hui, on est effrayé de la place médiocre qu'il occupe. La raison n'en est-elle pas dans son indifférence à la vie moderne, dans son isolement ? Et ne peut-on pas risquer cette assertion: l'art moderne est partout ailleurs que dans les ateliers de peintres, de décorateurs, partout ailleurs que dans les bureaux des architectes. L'art actuel est fait par des gens vivant hors de leur temps ou qui n'y touchent que par la mode.

L'art disparaîtrait-il? Il peut à certaines époques troubles passer au second plan, perdre contact. Mais nous allons vers une époque où l'art peut reprendre ses destinées.

Pourquoi avait-il perdu contact ?

Jusqu'au Romantisme, les artistes vivaient avec leur temps; les Romantiques rompirent le contact en se constituant comme des êtres à part, hors l'époque. Peut-être motivée en cette période de régression, une telle attitude ne se justifierait plus aujourd'hui. Or, les artistes actuels se tiennent pour la plupart loin du courant; ils en subissent ou en tolèrent peu le mouvement. Ils vivent entre "initiés"; ils ne quittent un instant leur cercle que pour aller dans les "closiers", les "rotondes", les salons, les théâtres et les expositions, les meetings d'art, ne touchant en cela de la vie moderne que ce qu'elle a d'artificiel. Leurs fervents les admirent parce qu'ils les considèrent comme des êtres spéciaux, supérieurs, bizarres, en dehors de la norme. Les uns sont nettement hostiles à l'époque; les autres, percevant mieux leur rôle dans la société, cherchent des concordances; pourtant ils tiennent avant tout à sauver leur "originalité"; on pourrait même supposer que c'est le désir de renouveler cette originalité qui les pousse à chercher dans le modernisme avant tout de l'inédit. On chante, on décrit, on peint des objets modernes ; on croit ainsi être moderne, prendre contact avec son temps. On peint des transatlantiques, des wagons, des Nord-Sud, en n'en retenant que le côté pittoresque, romantique, accidentel.

Ce n'est pas cela du tout. Il y a dans la structure d'un transatlantique une beauté organique; on y est indifférent; mais voici que la guerre nous vaut, tout à coup, les bateaux camouflés qui deviennent instantanément le thème inespéré du "renouvellement du sujet" et de "l'originalité de la vision"! Pauvres bateaux magnifiques, d'une structure merveilleusement équilibrée, d'une ample architecture, luisants et nets sous leur vernis pur, on les admire à cause de leur camouflage, déformés, hilares, écroulés dans le paysage ambiant, méconnaissables, semblables à la grotte en carton pâte des ours blancs d'Hagenbeck, à des décors de tirpises; on se retrouve à "Parade"; on y puise le facile divertissement, le facile décor, la facile arabesque, tout ce qui annule la beauté !

La nouveauté des sujets ne renouvelle pas la peinture; il n'y a là que variation connue sur un thème nouveau, de quoi se signaler par l'apparente bizarrerie du sujet.

Ce n'est pas un progrès, ce n'est qu'une modalité du naturalisme ou de l'impressionnisme, sous camouflage cubiste.

Il y a incontestablement aujourd'hui des incertitudes dans l'art.

Les techniques actuelles de la peinture sont faibles; la même tare affecte tous les arts.

On ne conçoit que dans la mesure où l'on peut réaliser. On ne conçoit clairement que ce qu'on peut exécuter parfaitement. L'insuffisance des techniques actuelles est pour beaucoup dans la faiblesse de la conception. Le mécanisme de l'esprit a tôt fait de limiter la conception à la mesure des moyens de réalisation. L'esprit de celui qui dispose de grands moyens techniques est capable de concevoir librement.

Nous savons bien que la conception n'est pas l'apanage des seuls techniciens. Nous croyons aussi que les non-techniciens peuvent concevoir très haut; ceci n'est qu'une preuve de l'entrave qu'un métier faible peut apporter à la conception; on en déduira donc la nécessité d'être libéré de toute entrave technique. Ceci est naturel mais n'est pas évident dans le monde de la peinture qui, depuis les "Fauves", professe le dédain le plus complet de la technique, affirmant que celle-ci est toujours suffisante pour exprimer des pensées de génie. Mais non, le génie a toujours tenu compte des redoutables difficultés de la technique. Les "Fauves" nient: leurs tableaux sont, en effet, d'une technique faible; leur conception ne laisse pas de l'être aussi; la mode en est déjà passée. Les cubistes l'ont quelquefois senti, ont tenté de réagir.

On objectera aussi que les enfants, dont la technique est rudimentaire, font de charmants dessins; on compare même souvent ces dessins à des œuvres d'artistes notoires. Or, on constate que lorsque ces mêmes enfants se mettent à apprendre, le charme disparaît de leurs dessins. Pourtant l'engouement fut tel que les nouvelles méthodes d'enseignement du dessin dans les écoles de France se sont fixé la tâche de leur conserver cette "fleur". On en est arrivé à cette situation singulière, que les maîtres se voient obligés d'empêcher leurs élèves d'apprendre. Les Académies n'atteignent pas des résultats différents.

Il y a incontestablement aujourd'hui des incertitudes dans l'art !

Une singulière conséquence de l'amour de la nouveauté, c'est l'introduction des formes nègres dans la peinture. Combien un art manque de sève, qui utilise ainsi l'archaïsme comme piment nouveau ! Assurément, les formes nègres sont pures, mais comme toute forme pure, elles traduisent exactement la sensibilité de leur auteur. Admettrai-on que ce soit la nôtre ?

L'art se débat dans l'incertitude des esthétiques, dans l'hésitation des conceptions, dans la faiblesse de l'exécution, dans la duperie de soi-même.

VERS UN ART CONSCIENT

Rien ne nous autorise à supposer qu'il dût y avoir incompatibilité entre la science et l'art. L'une comme l'autre ont pour but de mettre l'univers en équation, comme nous le montrerons au chapitre III. Leurs techniques seules diffèrent. De même que l'industrie est conditionnée par la science, et ne fait que réaliser les conclusions de la science, l'art doit s'étayer sur des lois : si Poussin n'avait pas vérifié sa sensibilité, son œuvre ne serait ni si claire, ni si homogène, ni si durable. Aujourd'hui plus que jamais, il faut un critérium.

Considérant maintenant l'art, qui est l'objet même de cette étude, on peut poser ce dilemme : étant donné que l'esprit scientifique se développera de plus en plus et avec lui l'industrie : ou bien l'art sera celui d'une époque de science, et il ne peut demeurer en l'état actuel; ou bien il ne sera pas celui d'une époque de science et il cessera d'être. Car tout art qui cesse d'être de son époque, meurt.

La science ne progresse qu'à force de rigueur. L'esprit actuel, c'est une tendance à la rigueur, à la précision, à la meilleure utilisation des forces et des matières, au moindre déchet, en somme une tendance à la pureté.

C'est aussi la définition de l'art.

L'art s'est donc occupé de recréer sa langue, à reprendre conscience de ses moyens; le naturisme, l'impressionnisme et le cubisme ont libéré des mauvaises habitudes et des traditions ossifiées. Il reste à construire des œuvres qui soient vraiment de ce temps.

Ce qui est le plus caractéristique de notre époque, nous l'avons dit, c'est l'esprit industriel, mécanique, scientifique. La solidarité de l'art avec cet esprit ne doit pas conduire à un art fait à la machine, ni à des figurations de machines. La déduction est différente: l'état d'esprit qui vient de la connaissance des machines donne des vues profondes sur la matière, sur la nature par conséquent. Parallèlement à une science, à une société industrielle, nous devons avoir un art sur le même plan. Les moyens sont différents entre la science et l'art; ce qui fait le lien c'est une communauté d'esprit.

Ainsi, moins d'individualisme avant tout, de sensibilité généralement embrouillée et exprimée par des moyens médiocres. Il est regrettable que les peintres se soient enfui de leur temps.

Jamais il n'a été plus plein qu'aujourd'hui. L'art doit être issu de son époque; alors il pourra rejoindre la science à l'avant-garde.

Le mot de "Science" n'est pour nous, ici, que la formule brève qui permet de désigner l'une des plus pures intentions de l'esprit moderne; on a jusqu'ici dans le monde des artistes, honni, méprisé, ignoré cette science comme cet esprit; et, parce qu'on s'est privé de cette sève, on déchoit. On nous objectera que l'art est éternel, la science ou l'industrie périssables; les machines actuelles seront remplacées par de meilleures, les principes scientifiques seront modifiés par quelque découverte inattendue, tandis que rien ne remplacera Phidias. D'accord; aussi ne faut-il voir dans la science qu'un des éléments de l'esprit moderne ; Phidias montre précisément qu'il fut l'esprit du siècle de Périclès.

Des faits rigoureux, des figurations rigoureuses, des architectures rigoureuses, formelles, aussi purement et simplement que le sont les machines.

Les lois ne sauraient être une contrainte; elles sont l'armature fatale, mais inébranlable de toutes choses. Une armature n'est pas une entrave.

Assez de jeux. Nous aspirons à une rigueur grave.

III

LES LOIS

*"Mais qu'est-ce donc enfin qu'une loi?
Tant qu'on se contente de n'attacher à
ce mot que des idées métaphysiques,
on continuera de raisonner sans
s'entendre."*

Jean-Jacques Rousseau

LES LOIS ⁸

La science et le grand art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit. D'accord avec les lois naturelles, ils méprisent le hasard. L'analyse qui est à la base n'est qu'un moyen pour prendre connaissance des *invariants* ⁹, pour rassembler des matériaux choisis suivant le diapason humain; mais l'analyse qui dissèque et morcelle, dégrade; disséquer c'est se priver de la vue d'ensemble; l'art doit généraliser pour atteindre la beauté.

La recherche du général n'affecte aucunement la personnalité de celui qui s'y consacre; Pasteur, Newton ou Michel-Ange n'ont pas un instant pris le souci de leur fragile individualité; paraître n'était pas leur préoccupation.

Un grand art constructif partira nécessairement d'un choix analytique et nécessairement de matériaux choisis par nos sens humains; mais c'est en étudiant l'univers présent que cette association s'élèvera au-dessus des contingences grossières et fugitives et qu'elle exprimera une loi. De l'œuvre doit se dégager une loi.

C'est la loi qui cause la plus haute délectation de l'esprit. Nous verrons plus bas que la sensation brute ne vaut que par les réactions qu'elle impose à l'esprit.

LA RECHERCHE DES INVARIANTS

On a vu que l'ossature de la vie moderne est constituée par la science et par l'industrie; par la science qui donne sur la nature des vues nouvelles, la connaissance des lois générales et constitutives; par l'industrie qui directement procède de la science. On voit le lien et on s'étonne du manque de contact presque absolu entre l'art actuel et cette vie moderne; la faute en est aux artistes, qui adoptent, sans vérification, ce vieux préjugé romantique que l'art est d'essence obscure, hors ou au dessus de la raison, tandis que la science serait simple besogne de logicien.

On va prouver que l'art pur et la science pure ne sont pas des domaines étanches; ils ont un esprit commun. Il n'y a pas non plus de cloison entre une vie conditionnée par la science et un art parallèle à cette science: l'art et la science dépendent du nombre.

Depuis trop longtemps l'art s'attache à exprimer les fugaces images de nos fugitives émotions. Un tel art a cessé d'émouvoir vraiment; il périmé comme les romans sentimentaux; il a cessé d'intéresser, il amuse; on le classe, comme il est juste, parmi les arts d'agrément, à côté de l'art ornemental. Rien n'est perdu, l'art peut reprendre sa haute place; mais il faut réfléchir.

Qu'y a-t-il donc de commun entre l'art pur et la science pure ? Comment l'esprit de l'une peut-il servir à l'autre ? Leur instrument technique seul diffère, leur but est le même le but de la science

pure est l'expression des lois naturelles par la recherche des *constantes*.

Le but de l'art grave est aussi la recherche de l'*Invariant*.

QU'EST-CE-QU'UNE LOI ?

Les lois vérifiées sont des constructions humaines qui coïncident avec l'ordre de la nature; elles peuvent se représenter par des nombres, lesquels font des courbes schématiques solidaires entre elles et solidaires de la nature; ce sont elles qui ont remplacé l'explication mystique de l'univers. Elles vont servir à rétablir l'art.

RECHERCHE DES LOIS

Superficiellement ressentie ou regardée, la nature paraît comme un magma d'incidents constamment changeants et variables. C'est ce qui excusait dans les anciennes métaphysiques l'explication miraculeuse et, dans l'art, les récentes écoles individualistes, romantiques, impressionnistes et cubistes (impressionnistes de formes) qui semblent n'avoir été frappées que par la variation de la nature ou des sensibilités individuelles; et il semble que l'étude de l'invariable leur ait paru sans intérêt.

Mais, soigneusement observée, ou gravement ressentie, la nature apparaît alors non comme une féerie sans plan, mais comme une machine ? Les lois nous permettent de considérer que la nature agit à la manière d'une machine. Il sort de cette machine très compliquée un tissu très complexe, mais tissé sur trame géométrique. La géométrie physique et mathématique définissent les lois des forces qui sont comme des axes d'ordonnance.

Cette machine agit suivant des lois si rigoureuses que, malgré son infinie complication, les plus rigoureuses mesures sont incapables de mettre en évidence la plus petite variation dans ses produits: *invariabilité*.

Les lois sont si invariables ¹⁰ que même ce qu'on nomme le hasard ne fait pas de manque dans le tissu, puisque, comme nous l'apprend la loi des grands nombres, les phénomènes à causes indéfinies, non résolues, classés sous le nom de hasard, se compensent en fin de compte et s'axent. "Le mot hasard, dit Lamarck, n'exprime que notre ignorance des causes."

Le sentiment, la connaissance des lois, donnent sur ces choses une idée d'harmonie qui n'est pas éloignée de celle de la beauté. Nous étudierons plus bas le mécanisme de la sensation de beauté et nous montrerons qu'elle dépend des nombres de l'objet.

PARALLÈLE ENTRE LES MÉTHODES D'ANALYSE DE LA SCIENCE ET CELLES DE L'ART

Recherchons les lois de l'ordre qui sont celles de l'harmonie. Il s'agit donc de définir les grands axes d'ordonnance du monde et de les formuler; le savant le fera avec des nombres et parfois aussi avec des images (courbes); l'artiste avec des formes. Les méthodes sont les mêmes: induction, analyse, conception, reconstruction.

Il faut relever ici une erreur trop courante chez les artistes qui croient la science purement déductive et l'art purement inductif.

Les méthodes scientifiques ne sont que des machines auxquelles il faut donner des idées nouvelles si l'on veut en voir sortir des lois nouvelles, et l'invention n'est pas autre chose que la faculté d'imaginer d'après des bases sûres.

Les études du peintre pour la peinture sont ce que les analyses du physicien ou du mathématicien sont pour la science; la connaissance de l'ordonnance de la nature.

Les instruments pour le physicien sont les appareils de mesure (balances, etc.), les appareils de pénétration (microscope, télescope, etc.); celui du peintre est son œil qui agit vraiment comme un instrument de contrôle, de vérification, de pénétration.

BUT DE L'ANALYSE

L'analyse sert à définir les propriétés de la nature; moyens analogues, fins semblables.

Toutefois, disons que la science donne des probabilités qui se précisent avec le perfectionnement des instruments, tandis que l'art donne une certitude: la beauté. Les instruments de l'art sont plus sûrs et c'est ce qui fait sa grandeur. L'étude du peintre est le stade analytique; une étude n'est pas un tableau, pas plus qu'une expérience n'est l'expression d'une loi.

MÉCANISME DE L'ÉMOTION

Le choix et l'émotion de l'artiste devant la nature sont tout à fait analogues à la mise en vibration d'un résonateur par des ondes accordées avec lui; tel est le mécanisme du choix. Si l'artiste copie simplement le sujet de son émotion, il agit en photographe; nous verrons plus loin que la photographie n'exprime que l'accidentel. Ce qu'il faut matérialiser c'est non l'objet lui-même, non la sensation brute de beauté, mais l'émotion qu'il provoque. Il est permis de croire qu'il y a concordance pour ainsi dire symétrique entre les nombres constitutifs de l'objet qui semble beau et l'œuvre qui traduit exactement la beauté de cet objet et, cependant, il se peut que le tableau ne soit pas, point pour point, symétrique ou semblable au sujet réel; on peut croire qu'il y a un système d'équivalences, de coordonnées, qui relie rigoureusement l'œuvre au sujet. L'œuvre est reliée au sujet par une fonction continue.

Le vrai du savant, le beau de l'artiste, sont les expressions de cet ordre fatal qui sonne en nous l'accord parfait. Il y a de plus lieu de se demander, comme l'ont fait autrefois les métaphysiciens, si la beauté et l'harmonie ne sont pas identiques.

Nous pensons que la beauté agit, comme nous le disions plus haut, à la façon des ondes sonores sur un résonateur; celui-ci n'entre en jeu que sous l'influence de vibrations dont les nombres sont compris entre certaines limites: laideur ou indifférence en deçà, beauté au-delà. Admettons que l'œil est un résonateur: il a un coefficient individuel comme tout résonateur et il sera sensible à des ondes comprises entre certains nombres. (Nous savons déjà que l'œil n'est sensible aux sensations lumineuses qu'entre certaines limites comprises entre les nombres).

Nous croyons que la sensation de beauté, d'indifférence ou de laideur provient de l'accord, de la coïncidence ou du désaccord des nombres de vibrations de l'objet et des nombres de l'organe percepteur. Les résonateurs les plus sensibles sont souvent les artistes, c'est pourquoi souvent ils précèdent leur temps : initiateurs.

Ce qui porte à croire que les choses se passent réellement ainsi, c'est l'enrichissement des moyens de l'art; certaines formes, certaines couleurs qui semblaient désagréables, impropres à l'art, certaines associations, certaines gammes chromatiques, sont aujourd'hui couramment employées ¹¹ et nous paraissent belles ¹². Il n'est pas besoin de rappeler que de l'étude des textes anciens, les textes d'Homère par exemple, on peut penser que les hommes de cette époque ne percevaient pas toutes les nuances du chromatisme actuel. Ceci semble prouver que nos sens sont perfectibles, c'est-à-dire

qu'ils peuvent acquérir plus de souplesse et, par conséquent, que le domaine du beau s'augmente; est-il hasardeux d'affirmer qu'un jour lointain, nos sens ouverts à l'harmonie totale du monde ressentiront au spectacle de cet ordre une sensation analogue à cette sensation limitative que nous nommons aujourd'hui beauté ? Ce qu'on peut affirmer, c'est que le domaine de la laideur diminue et le cubisme, en cela, y est pour quelque chose : nous ayant accoutumé à des spectacles considérés jusqu'à lui comme indignes de l'art, et nous ayant appris à les comprendre, il diminue d'autant la laideur en nous accoutumant à la goûter.

En résumé, nos sens plastiques se comportent comme des batteries de résonateurs accordés cha-cun à des ondulations déterminées et leur nombre augmente à mesure que les découvertes apportent des vues nouvelles sur la matière (nature).

La science aide au progrès de l'art en signalant des ordonnances jusque-là méconnues.

Il est des sensations encore indifférentes qui cependant sont au seuil de la beauté; la science en les désignant nous invite à regarder; il se vérifie qu'il y a là souvent de la beauté: nous voici en possession d'une beauté nouvelle et ce perfectionnement devient héréditaire (les enfants d'aujourd'hui goûtent d'emblée les recherches d'hier).

On le voit, il y a solidarité entre le perfectionnement scientifique et celui de l'art.

On saisit ici l'une des réactions de la science sur l'art.

LES LOIS ET LEUR RAPPORT AVEC L'ART PLASTIQUE. LE CHOIX. ANTHROPOCENTRISME, ANTHROPOMORPHISME.

Nous sommes des hommes.

Un art qui procède de la connaissance des lois est un art essentiellement humain, pur de tout occultisme, un art pur à base de physique ¹³.

On ne peut pas tout peindre, parmi les sujets innombrables; il vaut donc mieux choisir; choisir ceux qui portent en eux le plus haut rendement de beauté plastique. Quel critérium adopter ? Faisons une statistique des formes par rendement de beauté: en bas la matière inorganique où l'œil ne perçoit aucune loi plastique claire, magma, donc peu de beauté; puis l'objet inorganique (minéraux, objets fabriqués, etc.); au-dessus, le paysage; en haut, la figure humaine. Prenons un exemple qui tendra à prouver que parce que nous sommes des hommes, il y a une hiérarchie plastique des formes qui explique l'inégalité de leur coefficient beauté :

Voici une chambre; je cherche à définir les éléments plastiques intéressants qu'un peintre pourrait en extraire :

Je remarque le papier peint piqueté, des morceaux de bois qui font des tables, un palmier, un couteau, un violon; une femme est assise.

Le papier peint est très particulier et ressemble à certaines surfaces de Picasso; le bois de la table est d'une matité intéressante; des feuilles de papier émane une lumière rigoureusement modulée; le couteau a des éclats, le violon des courbes suaves: nature morte classique. Le palmier introduit dans la chambre le végétal avec la complexité des organismes supérieurs. Mais la figure trône en reine et fait passer la nature morte au rôle de décor.

La chair du visage est d'une matité plus belle que celle du bois, la lumière du front est plus belle que

celle des feuilles de papier, les éclats des yeux sont plus beaux que ceux du couteau.

Le corps humain est organisé selon des lois de symétrie aussi lisibles que celles qui ont déterminé la construction du violon; l'ensemble de la chambre est une heureuse anecdote, un heureux hasard qui justifierait un heureux choix; mais une seule chose englobe et dépasse la beauté des autres : la figure humaine; c'est elle qui détient le plus haut rendement de plasticité.

Il y a que nous sommes des hommes, que nous sommes accordés à cette beauté-là, qu'une longue familiarité nous la fait mieux connaître, nous la fait mieux comprendre, nous la fait mieux goûter. Que tout soit égal devant la connaissance, c'est certain; qu'un jour, lorsque nos sens percevront aussi clairement les lois de l'inorganique que celles du corps humain, lorsqu'une longue et persévérante analyse nous aura accoutumés à ce qui est encore aujourd'hui la laideur ou l'indifférence, nous aura appris à la comprendre et par conséquent à la goûter, il est possible que le corps humain soit détrôné et que la hiérarchie que nous établissons perde l'importance qu'elle présente maintenant. Mais il demeure que nous sommes des hommes (anthropocentrisme) et que nous devons choisir pour les hommes (anthropomorphisme). Anthropocentrisme, anthropomorphisme, voici un autre critérium. Il reste vrai qu'en basant l'art sur de solides fondations humaines, il est probable que l'art travaillera à nous libérer, à nous rapprocher de la perception totale de l'harmonie universelle. Nous n'en sommes pas là.

A la recherche des lois de l'harmonie, il s'agit donc pour le géomètre comme pour l'artiste, de définir les axes d'ordonnance. Un tel but exclut nécessairement l'ancienne erreur des métaphysiciens d'autrefois, des romantiques créateurs d'arrangements hypothétiques sans contact suffisant avec la nature, des fantaisies personnelles arbitraires qui font nécessairement de l'œuvre une construction sans généralité et sans intérêt pour les hommes, fragiles systèmes dont le temps a eu raison et qui ont cessé depuis longtemps d'intéresser.

Parmi les lois, il en est qui importent particulièrement à la plastique; toutes ne peuvent servir à la construction d'un tableau: la nature obéit comme à des axes, comme à des forces axées indéfiniment complexes, à des multitudes de lois axées les unes sur les autres; mais il est des axes principaux, comme dans l'arbre les feuilles, les rameaux, les branches, un tronc.

Tout jusqu'à l'extrême limite de la perception humaine est associé, coordonné, suivant ces lois et d'autres aussi, que sans pouvoir les définir encore, l'homme pressent.

L'art comme la science doit, on le voit, prendre d'abord connaissance de ces lois principales qui lui constitueront une langue dont il pourra se servir pour créer des constructions cohérentes avec la nature, intelligibles et satisfaisantes. Chaque fois que le savant ou l'artiste tentera de transgresser ces lois, il diminuera son œuvre.

Les canons antiques qu'on croit généralement être des codes artificiels, des calibres, n'étaient basés que sur la juste connaissance de l'universalité des lois naturelles qui gouvernent le monde extérieur et conditionnent l'œuvre d'art. C'était, non des codes, mais des lois justes et souples qui permettaient de lier l'œuvre humaine à celle de la nature (Euclide, Pythagore, Archimède). Ces mêmes canons (triangles égyptiens, rapport numériques, etc.) étaient connues des plus anciennes civilisations¹⁴. Les Egyptiens, les Assyriens, les Grecs, les Persans et les Gothiques les connurent; les Renaissants les retrouvèrent mais souvent les appliquèrent dans leur scolastique comme des règlements étroits; on en avait conservé quelques souvenirs jusque sous Louis XIV (Blondel).

On voit que la connaissance et l'observance des lois générales qui conditionnent l'art ne sauraient entraver la liberté de chacun puisque leur usage a permis de construire des œuvres d'une originalité plastique aussi pure et aussi différente que le sont les Pyramides, les palais d'Assyrie, le Parthenon,

les coupoles persanes, les nefs gothiques, les monuments de Blondel. On voit qu'il n'y a pas lieu de craindre, en changeant les méthodes de pure sensibilité chères aux artistes d'aujourd'hui, d'instituer un art compassé et inoriginal.

"Si, dit un mathématicien, les Grecs ont triomphé des Barbares, si l'Europe, héritière de la pensée des Grecs, domine le Monde, c'est parce que les sauvages aimaient les couleurs criardes et les sons bruyants du tambour qui n'occupent que leurs sens, tandis que les Grecs aimaient la beauté intellectuelle qui se cache sous la beauté sensible."

Non, l'art n'est pas seulement ce chatouillement agréable où se complaisent les peintres d'aujourd'hui et que blâme Socrate, et que donne une palette, un tableau cubiste, une enseigne de marchand de couleurs ou un tapis. Rien ne compte en art plastique que ce qui est fondé sur la plastique, mais les écoles révolutionnaires ont décrété, proclamé que rien ne compte que ce qu'ils appellent la "plastique pure". Ils oublient, ces révolutionnaires, que les formes et les couleurs n'agissent que comme excitants immédiats de notre sens visuel, que celui-ci, n'est qu'un simple transmetteur au cerveau qui, lui, justifie la qualité de ces sensations et qui, par un jeu compliqué d'associations de souvenirs, etc., les lie aux sensations héréditaires ou acquises. C'est ainsi que l'art nous émeut : c'est cela qui lui donne des ressources indéfinies; sinon, l'œuvre est une simple collection d'éléments incohérents; cette œuvre n'aurait d'autre portée ni d'autres moyens qu'une palette ou qu'un ruban.

La science appelle notre attention sur les ordres qu'elle découvre; l'artiste est incité par elle à découvrir des beautés nouvelles que cet ordre définit. Vérifiant les découvertes de la science, on constate souvent qu'elles sont des sources de beautés dont la loi n'est que le schéma. Le savant découvre l'harmonie, source de beauté; l'artiste y retient ce qui est bon pour l'art : voilà notre conception de la beauté enrichie d'une quantité nouvelle; l'hérédité la transmet.

Il y a solidarité entre le perfectionnement scientifique et le progrès de la beauté: nous donnant des lumières nouvelles sur la nature, la science permet à l'art de progresser, en signalant à nos sens des harmonies méconnues, des sensations indifférentes encore, au seuil de la beauté.

La science et l'art collaborent.

IV

APRÈS LE CUBISME

*"Ce qui fait les grandes beautés,
c'est lorsqu'une chose est telle que
la surprise est d'abord médiocre,
qu'elle se soutient, augmente, et
nous mène ensuite à l'admiration."*

Nous emploierons le terme de "Purisme" pour exprimer en un mot intelligible la caractéristique de l'esprit moderne.

LE TABLEAU

LES LOIS NATURELLES AU POINT DE VUE PLASTIQUE.

Le premier travail du peintre vient d'être esquissé: prise de contact avec la nature et ses lois; admission de critères permettant d'isoler les phénomènes les plus intéressants, à haut rendement, ceux renfermant le plus haut potentiel de plasticité, - points de départ d'œuvres de haute intensité. Les sujets choisis sont ainsi ceux dont les lois se lisent aisément; une hiérarchie les coordonne et la figure humaine en est le sommet.

Comment les lois naturelles peuvent et doivent-elles être les directives de l'œuvre d'art; quel est le mécanisme de la conception; de quelle manière réaliser celle-ci techniquement ?

LE CHOIX

Vérifions la valeur d'un sujet pour en faire un tableau:

On a ressenti pour ce sujet une vive affinité, sensation primordiale indispensable. (La sensibilité est l'instrument le plus fin du peintre, elle oriente sa main.)

Le sujet choisi sera probablement un sujet simple; il faut écarter aussi bien les sujets "artistiques" ou décoratifs que les sujets décorés, c'est-à-dire camouflés. Ce peut être un humble sujet car, par exemple, une bouteille de forme courante, banale pour un indifférent, porte en soi et pour cela même une haute généralité. Ce sujet pourrait être un arbre, si cet arbre n'est pas un individu exceptionnel. Ce pourrait être un paysage choisi pour la beauté de ses volumes ou de ses proportions et non pour un pittoresque ou une couleur procédant de causes accidentelles ¹⁵.

Prenons un exemple: un jet d'eau ne parcourra jamais qu'une certaine nature de courbe définie par la géométrie et dictée par les lois de l'inertie et de la pesanteur: l'eau jaillit, s'élève, s'arrête, retombe. Le jet d'eau étant vu de profil, ces lois s'exposent clairement. Dans une vue de trois-quart elles sont moins apparentes. Dans une vue de face, elles se lisent mal, le jet d'eau se réduit à une droite. La variation du point de vue peut troubler encore la vision de la loi. Il est donc un aspect privilégié. La vue invariable est évidemment ici la vue de profil; elle réalise les meilleures conditions plastiques.

Ce premier choix fixé, on tendra au général. La généralité est ce qu'il y a d'invariable dans la forme, ce qui est permanent, ce qui dure dans le temps. Nous discernons dans chaque objet des formes

inhérentes à leur constitution, les caractérisant indépendamment des conditions secondaires qui les modifient un instant. Ainsi l'argile, sous aucun éclairage, n'aura la couleur de la chair; et si cependant un hasard réalisait cette apparence, il ne faudrait y voir qu'un accident indigne du grand art.

L'art puriste doit percevoir, retenir et exprimer l'invariant.

FORME, COULEUR

L'idée de forme précède celle de couleur. La forme est prééminente, la couleur n'est qu'un de ses accessoires.

La couleur dépend entièrement de la forme matérielle: le concept sphère par exemple, précède le concept couleur; on conçoit une sphère, incolore, un plan incolore, on ne conçoit pas une couleur indépendante de tout support. La couleur est coordonnée à la forme et la réciproque n'est pas vraie.

C'est ainsi que nous croyons devoir choisir le sujet pour ses formes et non pour ses couleurs.

LES PROPORTIONS

Tout peut se représenter par des nombres ; les proportions sont les rapports des nombres constituant un tableau. Un tableau est une équation. Plus les éléments sont justes entre eux, plus le coefficient de beauté tend à augmenter.

CONCEPTION

Concevoir c'est discerner les invariants plastiques, c'est proportionner, c'est vérifier les moyens d'expression. "Aucune ligne, dit un peintre de la Renaissance, ne doit sortir de la main d'un artiste qu'elle n'ait été formée auparavant dans l'esprit."

Trop souvent on a pris l'habitude de peindre sans recherches préalables, sous le coup d'une émotion qu'on s'efforce d'exprimer par tâtonnements successifs. Nous croyons au contraire que l'œuvre doit être entièrement arrêtée dans l'esprit; la réalisation technique n'est plus alors qu'une matérialisation rigoureuse de la conception, presque une fabrication. Ainsi seront évités les "à-peu-près" si choquants de tant d'œuvres de cette époque, les métiers incertains, hérissés ou fiévreux.

Le tableau doit être concentré, intégré : il est l'intégrale de cette énorme équation qu'est la nature. Il y parvient en ne retenant du magma des sensations que l'essentiel, que ce qui se traduit par des équivalents de plastique pure. Composer: intégrer.

En somme, l'artiste, après avoir analysé comme le savant, va plus loin dans la reconstruction. Il exprime cette sensation absolue qu'est la beauté.

Nous avons montré que la beauté résulte de la compréhension des lois. La nature jamais ne se présente pure un nombre indéfini de causes en voile la clarté. Le peintre doit réaliser la pureté, aspiration de l'esprit. L'ordonnance claire d'un tableau est une satisfaction parce qu'elle réalise la simplicité vers laquelle paraît tendre la nature et que nous pressentons.

La géométrie qui réalise des constructions simples avec des faits compliqués conduit aux mêmes satisfactions.

La peinture doit proposer des constructions aussi claires que la géométrie; elles pourront nous

paraître plus émouvantes encore, la sensibilité intervenant en faisant jouer le facteur humain. Mais ceci implique une réalisation complète ne laissant aucune place au hasard. Le hasard est le réprouvé de l'art; il est le contraire de l'art.

On ne saurait se contenter de tableaux faits de quelques jalons, sommaires indications, points de départ qui ne fixent pas de point d'arrivée, œuvres où l'imagination du spectateur navigue le plus souvent à la dérive. Ce n'est pas au spectateur à faire le tableau, c'est au peintre de le concrétiser rigoureusement. Il ne s'agit plus de tirer des flèches vers le beau.

Une œuvre vraiment puriste doit vaincre le hasard, canaliser l'émotion; elle doit être la rigoureuse image d'une conception rigoureuse : par une conception claire, purement réalisée, offrir des faits à l'imagination. L'esprit moderne l'exige; cette nouveauté pour notre époque rétablira le lien avec l'époque des Grecs.

Un tel art est plus loin du naturisme que du cubisme même s'il paraît plus clair, c'est une preuve simple qu'il est dans l'ordre.

Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas de copier littéralement, avec une précision de myope, des faits immédiats, mais au contraire de déterminer les invariants et leurs possibilités plastiques; ce n'est pas l'imitation encadrant un morceau de nature avec tous ses incidents. Imiter, c'est la modeste destinée du photographe. On sait combien la photographie donne peu l'image de l'unité que nous avons essayé de définir; on le sait par exemple par les portraits photographiques qui ne laissent presque jamais soupçonner le profil d'une tête prise de face. Un beau portrait peint nous donne au contraire, par des déformations appropriées, la sensation totale du sujet; l'étude des plus beaux portraits le prouve et montre qu'ils ne sont aucunement l'imitation du sujet, mais qu'ils sont des constructions subtiles donnant une expression complète.

Les faits que nous présente la nature sont des faits composites. Dans une tête, la connaissance que nous avons du profil réagit sur la vue de face. Ceci nous amène à parler de la déformation.

LES DÉFORMATIONS

Certains aspects de la nature sont intégralement assimilables par le tableau; dans ce cas la copie se justifie. Mais les faits se présentent rarement ainsi: éléments infinis d'un énorme ensemble, leur côté fragmentaire dissocié apparaît et choque; de plus la perspective, la lumière, la réduction faussent fréquemment leur aspect. Aussi quelque paradoxal que semble le terme, il faut alors déformer pour rétablir l'harmonie; les lois apparaîtront plus lisibles.

L'œuvre doit justifier l'intention. En quelles limites la déformation est-elle permise ?

Reprenons l'exemple du portrait : l'expression d'un visage est conditionnée par des éléments purement concrets; ceux-ci sont composites et ne nous apparaissent jamais d'un seul coup d'œil; nous en avons pris connaissance successivement par toutes les vues de face, de profil, de trois quarts, etc. Mais un peintre se fixe un point de vue et fixe en conséquence un aspect accidentel. Sous un angle choisi, certaines caractéristiques demeurent cachées. Le cubisme l'a si bien compris qu'il a cru pouvoir agir par rabattements géométriques superposés, mais malheureusement il crée ainsi une confusion extrême, aboutissant au contraire de ce qu'il s'était proposé. En effet, il demeure qu'un visage est un "continu" plastique, que chaque élément se rattache intimement à tous les autres. Les cubistes ont dissocié. Il est évident qu'une vue de face ne donne point le profil d'un nez, qu'une vue de profil ne donne point la caractéristique d'un œil ou d'une bouche. Un visage ne peut être exprimé ainsi. On se trouverait donc devant une impasse et le portrait serait chose morte. Un unique point de vue ne saurait exprimer un visage. Des déformations sont indispensables et tout l'histoire

de l'art en fournit de multiples preuves.

Le purisme recherche l'invariant des éléments, choisit pour chacun d'eux l'angle caractéristique, vise malgré cela à la continuité, et exprime synthétiquement.

L "EFFET"

Les circonstances particulières de la lumière sur un sujet constituent 1 "effet". Il agit comme une déformation naturelle. Il conviendrait de le bannir et de lui préférer une lumière plus respectueuse de l'intégrité des formes. Il arrive toutefois que l'effet renforce la forme au lieu de l'altérer; il est alors admis à l'égal d'une déformation volontaire. Il en est de même pour certains effets perspectifs.

Couleur, effet, accidents perspectifs, ne doivent pas commander le tableau.

La raison dans l'art comme dans la science et l'industrie domine et ordonne l'œuvre. La sensibilité, qui est un subconscient incontrôlable attaché à la personnalité, détermine l'émotion de l'œuvre. L'effort simultané de la raison et de la sensibilité réalise la *conception*.

LE PURISME

LE *PURISME* N'ENTEND PAS ÊTRE UN ART SCIENTIFIQUE, CE QUI N'AURAIT AUCUN SENS.

Il estime que le cubisme est demeuré, quoi qu'on en dise, un art décoratif, ornemanisme romantique.

Il y a une hiérarchie dans les arts: l'art décoratif est au bas, la figure humaine au sommet.

La peinture vaut par la qualité intrinsèque des éléments plastiques et non par leurs possibilités représentatives ou narratives.

Le *Purisme* exprime non les variations mais l'invariant. L'œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l'invariant.

Le *Purisme* veut concevoir clairement, exécuter loyalement, exactement, sans déchets; il se détourne des conceptions troubles, des exécutions sommaires, hérissées. Un art grave doit bannir toute technique trompant sur la valeur réelle de la conception.

L'art est avant tout dans la conception.

La technique n'est qu'un outil, humblement au service de la conception.

Le Purisme craint le bizarre et l'original". Il recherche l'élément pur pour reconstruire des tableaux organisés qui semblent être faits par la nature-même.

Le métier doit être assez sûr pour ne pas entraver la conception.

Le Purisme ne croit pas que retourner à la nature signifie retourner à la copie de la nature.

Il admet toute déformation si elle est justifiée par la recherche de l'invariant.

Toutes les libertés sont acquises à l'art sauf celle de n'être pas clair.

Paris, Le 15 Octobre 1918

REMARQUES

1. Qu'on se rappelle l'incohérence de la société à cette époque.
2. C'est Derain, un bel artiste, qui préconçut le premier le cubisme; mais il se tint écarté de ses excès; aussi, ayant dit ici l'estime qu'on lui doit, ne sera-t-il plus question de lui dans cette étude; il est en dehors des théories; ses œuvres ressortissent plus à certain archaïsme qu'à l'école cubiste.
3. Il n'y a pas lieu de compter parmi les précurseurs, le douanier Rousseau, l'un des beaux peintres de l'époque, son art étant purement traditionnel.
4. Ce qu'il est convenu de nommer École cubiste se compose d'un grand nombre d'artistes de valeurs différentes; certains semblent devoir en sortir bientôt, mais paraissent s'orienter vers l'imitation intégrale, le naturalisme ou la recherche du décoratif, ce qui serait une régression. Picasso lui-même dessine de nouveau fréquemment des dessins naturalistes.
5. Il sera étudié plus bas si le grand art justifie une telle continence.
6. "Si l'on désirait rattacher l'espace des peintres à quelque géométrie, il faudrait en référer aux savants non-euclidiens, méditer longuement certains théorèmes de Riemann" *Du cubisme*, par Gleizes et Metzinger, chez Figuière.
7. Cette question sera développée dans un prochain volume des *Commentaires*.
8. On parlera de l'univers comme si l'homme était le centre du monde, quoi qu'il n'en connaisse que ce que ses sens lui en laissent percevoir nous admettrons que le monde est comme il paraît, ce qui d'ailleurs, sans être certain est toutefois possible; nous parlerons en peintres; "l'Art pour les Dieux" n'a aucun sens; nous ne retiendrons que ce qui peut servir à l'art.
9. Nous attribuons au mot "Invariant" un sens plus général que les mathématiciens.
10. Pythagore, Euclide, Archimède, Newton, etc.
11. Comparez musique.
12. Laideur des cités industrielles, machines.
13. Il est bien entendu que nous ne parlons encore ici que des lois des éléments constitutif du tableau et non de ses convenances, de ses lois internes; nous étudierons dans le quatrième chapitre la conception et la réalisation pratique du tableau.
14. L'étude rigoureuse des chefs-d'œuvre permet de définir et cette étude fera l'objet d'un prochain volume des *Commentaires* - un certain nombre de ces rapports formulables, définissables numériquement et géométriquement; les grandes œuvres plastiques sont celles où ils ont été appliqués consciemment ou inconsciemment par les maîtres; toutefois, ceux des maîtres qui ont fait un usage conscient de ces rapports ont permis à leur génie de s'exprimer totalement; aujourd'hui même, les œuvres fortes sont celles qui tout en ne les ayant pas expressément formulées, les ont implicitement appliquées.
15. L'art qui choisit la pièce unique trouve sa critique dans son excès, la caricature; même dans cet art inférieur, le meilleur résulte encore de la recherche du type.

Amédée Charles Édouard
OZENEANT AND JEANNERET

APRÈS LE CUBISME

AFTER CUBISM

1918
MDCCCXVIII

PARIS

I

WHERE IS PAINTING NOW?

"Decadence is produced by the ease of doing, and by the laziness of doing it well, by the satiation of beauty and by the taste for the bizarre."

Voltaire

The war over, everything is being organized, everything is clarifying and purifying; factories rise, nothing is as it was before the war: the great competition has tested everything, it has ended the senile methods and imposed in their place those that the struggle has proven to be the best.

Has today's art been verified?

One does not see that the war has changed anything, yet history proves that the art which survives its era is the art truly rooted in its time.

Today's art, which was avant-garde art, is now nothing more than rear-guard art, pre-war art, that of a pleasure-seeking society; the art before the great trial was not alive enough to energize the idle, nor to interest the active; that society was bored because the direction of life was too uncertain, because no great collective current was driving those who should work, nor encouraging those who could avoid work. An era of strikes, claims, and protests where art itself was merely art of protest.

Those heavy and overly light times have passed.

BEFORE CUBISM

The latest arrival of art schools was cubism.

It was very much of its time, this art of a troubled era; it has, not without value, plastically manifested this trouble, and it represents its era so perfectly that it will hold an important place in museums for that reason. But can this art, the only one still relevant today, be the art of tomorrow?

Now order and purity light and guide life; this orientation will make tomorrow's life profoundly different from yesterday's. As the former was troubled, uncertain of its path, the one that begins now discerns itself solid and clear. Chapter II will show what it will be.

Can cubism be the art of tomorrow? We will show later why it is difficult to believe so.

While cubism triumphs, it is important to study what its real contribution to plastic art has been. To define it, let us examine the state of painting around 1908 ¹, when Derain ², Braque, and Picasso exhibited their first works.

Ingres had rediscovered the "deformation" lost since Poussin and Greco;

Courbet had confirmed the "freedom" of the "subject," often overlooked;

Cézanne had rediscovered the "monumental" lost since Chardin;

Seurat and Signac had rediscovered the "light" lost since Claude Lorrain;

Matisse had rediscovered the "fantasy" lost since Tintoretto ³.

What stands out most clearly from the work of these great precursors is the placing of the subject under pure plasticity: this is the characteristic of great art.

All of them have abundantly proven the near-indifference of the subject as an anecdote; this means that the primordial condition of great plastic art is not *imitation*, but *the quality of the effects of matter*. In other words, the visible objects or their elements matter in the plastic work through the virtue of their physical properties, their conflicts or agreements, regardless of the subject from which they emanate.

The cubists understood this well, and we must give them credit for it.

People who do not accept this elementary truth necessarily deny all great art.

CUBISM ⁴

The ideas of a school are mainly made up of those of its leaders, but we must not forget those of the students; if, generally, they alter the ideas of the masters, sometimes they also clarify them; in any case, it is the ideas of the masters, combined with the ideas of the students, that constitute what we call a School. The utility of the students is also to exhaust the formulas of the masters, to amplify their excesses, and to quickly make them unbearable, thereby freeing the liberty that the masters have chained. Therefore, this must be taken into account.

CUBISM AND OPINION (OPPOSITION)

Clamors greeted the first cubist paintings, vilified by some, praised by others, depending on whether they appeared as strike sabotage or an unprecedented revolution in the history of plastic arts.

Was there reason for such indignation or praise?

To distinguish, let us take a few of the frequent criticisms under which cubism has been condemned, and as reaction is always the result of action, the study of these criticisms will provide us with the best test.

The four main criticisms target: non-representation, obscurity, the inappropriateness of titles, the fourth dimension.

NON-REPRESENTATION

It is reproached to cubist paintings that they represent nothing. We have seen the indifference of the masters toward the subject and the predominance they gave to the purely plastic element: Breughel, Greco, Poussin, Claude Lorrain, Chardin, Ingres, to name just a few, constantly demonstrate the first truth that can be stated as follows: *The necessity of the predominance of the plastic over the descriptive.*

Obviously, it was not cubism that invented this truth. The precursors, as we just mentioned, had put the anecdote in second place; the cubists put it even further and would, if possible, eliminate it altogether. In reality, they are, among modern plastic artists, those who have gone the furthest in this path that they had not discovered, but whose importance they understood so well.

To properly clarify the issue, let us pose the following questions:

Did the cubists paint non-narrative paintings first? No, the cubists did not paint the first non-narrative paintings; we will demonstrate this.

What differentiates the aesthetic of a carpet from that of a cubist painting?

There is no difference between the aesthetic of a carpet and that of a cubist painting.

Was there cause for scandal?

Despite their theories, the cubists simply painted paintings composed like carpets, with elements taken from nature and dissociated. This has been done at all times. The use of dissociated elements, even of the human figure, outside of any narrative representation, for their plastic, formal, coloristic, or linear qualities, is not new: the Mycenaeans, the Orientals, and the Africans have

constantly used them in this way. These ideas and practices, as we can see, are not new. Cubism only revived in painting a very ancient system, the oldest of all, ornamental aesthetics; it confirmed that non-narrative panels can be made, and it stuck to this system ⁵.

OBSCURITY

Cubist paintings have been judged as obscure. Many, it is true, are obscure. But the causes of this obscurity have been misunderstood. It was believed that a cubist painting is obscure because it is non-representational; this is an error: a carpet is not obscure if it is beautiful, meaning well designed, and yet it is not representational.

Moreover, well-designed cubist paintings are not obscure; if they are beautiful, it is because they are well designed; they are beautiful in the way and to the measure of carpets, that's all. Many cubist paintings are obscure simply because they are poorly designed.

A good cubist painting is not obscure. The question itself would not arise if it were viewed properly, as one would view a carpet.

THE IMPROPRIETY OF TITLES

The cubists have been reproached for attaching strange titles to their works, often with no real relation to the painting.

It is clear that some of these titles were placed there to "excite the bourgeois"; this lacks seriousness, but would be excusable if it were only these titles, sometimes ridiculous, that are almost always improper and create a sort of mystery about the intentions of the painting, contributing to the misunderstanding that will be discussed below; a discomfort results, manifesting not only in the audience of amateurs but also among the artists themselves, especially the young ones, who cannot believe, in their good will and good faith, that the older ones they admire—and often rightly admire—allow themselves to indulge in this levity or accept such impropriety.

THE FOURTH DIMENSION

The objection aimed at the fourth dimension, if one considers it carefully, only targets the baseless hypotheses of the cubist theorists ⁶; this hypothesis is outside the realm of any plastic reality. Being immaterializable in painting, it only adds to the misunderstanding.

Here, briefly, is why it is absurd to claim to express dimensions other than those perceived by our senses: the third dimension of perceptible space, called depth, was once excommunicated by certain cubists in favor of a supposed fourth dimension that the superficial reading of scientific works had "invented." One forgot that the fourth dimension in mathematics is a purely speculative abstraction, part of hypothetical geometries, marvelous games of the mind, with no material connection to the real world, conceivable but not representable, since human senses can distinguish only three dimensions in space.

Thus, it should be noted the danger for plastic artists, the architects of matter, of indulging in superficial scientific speculations. Nature conditions science; nature and science are inseparable; moreover, science constantly brings us back to nature. The laws of nature require strict attention. The cubists wanted to have foreseen the growing role of science. They would have thus engaged in the rigorous study of nature; one is compelled to observe that their intentions remained unfulfilled. A large part of the obscurity that is reproached to their works comes from the fact that they showed intentions, but these intentions were not realized; the unrealizable cannot be realized; there is

ambiguity between the reality of the cubist painting and the intention.

CRITIQUE OF CUBISM

It is evident that "non-representation" is not a new plastic means but, on the contrary, an ancient one; that the proposal of ornamental art in place of painting does not, in itself, contain anything that could bring about a revolution. It is simply misguided to believe that such art is transcendental. There is nothing here to justify the laudatory or pejorative epithet of "revolutionary."

The cubists followed an old tradition, and if they attributed exaggerated possibilities to it, they never ceased to act like traditional ornamentists: are they to be reproached for being too traditional?

One must give credit to the cubists for going so far into error: as long as no one had managed to reach the pole, it was appropriate to attempt to approach it; we now know that it is only a frozen desert; to want to return there would be a futile fancy. The cubists made an analogous journey; they will spare those who reflect from venturing into this barren land. Salutary errors! Their very excess forces those who care about art to meditate, especially those who wish to create a fertile art; a crisis has only two outcomes: finding the remedy or letting it perish. One must seek the solid foundations of a fertile art.

It is understood that cubist paintings provide delightful sensations to those who seek the pleasure of the eyes; let us define their position within the hierarchy of the arts; for, as we shall see, there is a hierarchy of the arts.

Mr. Coquiot writes that the good, true young painters "simply love to sing, to gargle with colors." This is true. But an art that only seeks enjoyment, no matter how great, exhausts its possibilities?

Art that merely caresses is only an art of pleasure, equal to that of Brillat-Savarin ¹⁶.

Are there protests?

So, is there a hierarchy of the senses?

The raw perceptions of the senses are of the same degree.

Cuisine is not the equal of high painting, but it is the equal of any art that only aims for the caress; caresses, cuisine, the pleasure of the eye are of the same level. Was "Pure Painting" really as superior as it was imagined?

"Pure Painting" is ornamental, that is the reality, however painful it may seem; making pure painting does not mean making pure art; the one is just the humble means of the other. One can love good cooking. It is a happy ornament of life.

However, it must be acknowledged that this return to the elements of art, simple sensation, in this case pure form, pure color – was necessary. There was too much literature in painting; but one must not confuse the means with the end. The tool is ready: using raw elements, one must construct works that make the intellect react: it is this reaction that matters.

To summarize:

Having demonstrated that pure, raw sensation is only the means of great art, we accept a hierarchy of the arts:

Pure sensation: ornamental art.

Organization of raw sensations – pure colors and forms: superior art.

Returning to cubism, we believe we have cleared it of the reproach of obscurity, as we have defined that this obscurity was, in fact, not in the painting, but in the mind of the viewer; the discomfort came from the error of trying to find in it what it cannot express; the fault lies with the promises of its theorists who announced what cubism can clearly not deliver, to which it is manifestly unsuitable.

Cleansed of its theoretical ambitions, poorly founded and unachievable, cubism, being restored to its true place (ornamental art), it is now possible to view its productions as they should be, that is, as one looks at a tapestry; this art then appears truly delightful.

CUBISM AND OPINION (TRIUMPH)

We have seen how hostile the opinion was at the beginning of Cubism; it has now become more favorable. Cubism was attacked because it was not understood; is it better understood now that it is accepted? A dangerous time for this art that had wanted to remain an art for a select few!

The "Public," so often mocked since the Romantics, is of a touching goodwill.

Admitted by the public, is Cubism truly understood by it? Is it not adopted just as the ugly little Chinese dogs were, because people are tired of discussing it, because it seems strange, because since "*Parade*"¹⁷ at the Russian Ballets, certain salons have deemed it fashionable, and because no one wants to appear uncultured?

It is not understood, not truly appreciated, since people attribute intentions to it that it cannot materialize.

It is praised for its mistakes and blamed for its qualities. The snobbish public, who dictates good taste, sees a mystery in it that does not really exist, and blames what is truly there. What a misunderstanding!

It is praised because people see something prodigiously revolutionary, something entirely different from what they had seen before: would so many have never seen an Oriental rug?

This ornamental art—simple paintings by fine decorative painters, lovers of form and color—has become the object of an obscure religion: have they never looked at the shop window of a color merchant?

The most peculiar thing is that the cubists, after hearing that their paintings contain so many intentions that they had never considered, eventually lose all clarity; they are inclined to attribute this miracle to the marvelous fecundity of Cubism.

The modern spirit is verified by today's art.

II

WHERE IS MODERN LIFE AT?

"and of judgment everywhere."
Poussin

Nature, with its laws, dominates our thought; our senses are enslaved to it. It is the repository of all conceivable values to our understanding.

Let there be no mistake, the mind may never have been in such constant contact with it as in this era of scientific research. The scientist lives with the elements; through his intuition, he formulates hypotheses surpassing common imagination, and through analysis, he verifies them and establishes the laws that replace 'revelations.' The poem sings a personal sensitivity, but the law is a force that invigorates us, develops us, elevates us, and gives us a new scope. The sources of nature are far more abundant, fertile, and limitless than the chimerical universes dear to the romantics and the weak, built to their human measure.

The search for laws gives the key to harmonies.

THE MODERN SPIRIT

Where does modern life stand?

The nineteenth century gave us the machine.

By revolutionizing work, the machine sows the seeds of great social transformations; by imposing different conditions on the mind, it prepares it for a new orientation.

In the past, each man, creating his work from scratch, attached himself to it and loved it like his own creation; he loved his work. Today, it must be acknowledged, the mass production imposed by the machine more or less hides from the worker the result of his efforts. However, thanks to the rigorous program of the modern factory, the products made are of such perfection that they give the working teams a collective pride. The worker who has only executed a detached part then grasps the significance of his labor; the machines covering the factory floor make him perceive power, clarity, and make him feel connected to a work of perfection that his simple mind would never have dared to aspire to. This collective pride replaces the ancient spirit of the artisan, elevating it to more general ideas. This transformation seems to us a progress; it is one of the important factors of modern life.

The current evolution of work leads, through utility, to synthesis and order.

It has been defined as "Taylorism," and this in a pejorative sense. In truth, it was only about exploiting scientific discoveries intelligently.

Instinct, groping, empiricism are replaced by the scientific principles of analysis, organization, and classification.

Fifty years have not passed since the birth of industry. Already formidable works have been carried out, pushing back with an unexpected magnitude the boundaries that had previously been set for man, boundaries whose importance and limits we can still not fully measure. They bring us the perception of a beauty that is clear, airy, and general. Never since Pericles, has thought been so lucid⁷.

New constructions of a new spirit are rising everywhere, embryos of a future architecture; there is already a harmony reigning there whose elements proceed from a certain rigor, from the respect and application of laws. A clarity reveals the clearly formulated intention. The bridges, factories, dams, and so many other gigantic works carry within them the viable seeds of development. In these utilitarian works, one senses a Roman grandeur.

For a hundred years, architecture has lost the sense of its mission; it is now nothing more than a low-level decorative art. It no longer offers us anything but frivolous decorations that would soil the structure of buildings if that structure still existed. But the situation of architecture is more serious; destined to make a house a viable organ that primarily serves useful purposes, ennobling later only if appropriateness permits, it has completely lost the sense of this mission; by virtue of a senile scholasticism, it now settles for garlanding palaces or the most rigid "rent boxes" with a flaccid excretion drawn from textbooks.

Architecture would be dead (for the School has killed it) if, by a happy turn, it had not found its way again: architecture is not dead, for engineers and builders have reassuringly taken back its grave destiny.

The suburbs of cities, in a chaos through which one must know how to discern, show us factories

where the purity of the principles that guided their construction creates a certain harmony that seems to approach beauty. Reinforced concrete, the latest construction technique, now allows for the rigorous realization of calculations; Number, which is the basis of all beauty, can now find its expression.

Already, the machines, due to their conditioning by numbers, have evolved more rapidly, reaching a remarkable refinement. This refinement creates in us a new sensation, a new delight, the importance of which gives pause for thought; it is a new factor in the modern concept of art.

One cannot remain indifferent to the intelligence that governs certain machines, to the proportion of their organs rigorously conditioned by calculations, to the precision with which their elements are executed, to the honest beauty of their materials, to the safety of their movements; there is something like a projection of natural laws there. The halls that house them are the vessels of a clarity without pretension. Factory buildings, with their great expressive order, present their serene masses; order reigns because nothing is left to chance.

All of this is on the way to realizing what the Greeks, so understanding of this spirit, had dreamed of without ever being able to achieve it, due to a lack of methods and means comparable to those of modern industry. Today, we have builders. If we have our Pont du Gard today, we will also have our Parthenon, and our era is better equipped than that of Pericles to realize the ideal of perfection.

THE UNCERTAINTIES OF CONTEMPORARY ART

"Art" (in the current sense) is almost completely foreign to the modern spirit. Let us imagine the most modern art, the only one deserving attention, Cubism, in this atmosphere of science and industry: the disagreement is striking. It is as if there is a change of plane. And the most modern plane is not occupied by art. Was there a change of plane when going from the city to the Acropolis? No, because Phidias and Ictinos are the artists of their time. The cubist is not the artist representing ours.

It has been noted that artists play a minor role in modern, clear, harmonious, and already beautiful achievements. After seeing elsewhere what art is today, one is shocked by the modest place it occupies. Isn't the reason for this in its indifference to modern life, in its isolation? And can we not risk this assertion: modern art is everywhere except in the workshops of painters, decorators, and everywhere except in the offices of architects? Contemporary art is made by people living outside their time or who only touch it through fashion.

Would art disappear? In some troubled periods, it may move to the background, losing contact. But we are heading towards an era where art can reclaim its destiny.

Why had it lost contact?

Until Romanticism, artists lived with their time; the Romantics broke contact by constituting themselves as beings apart, outside their time. Perhaps motivated by a period of regression, such an attitude would no longer be justified today. Yet, most contemporary artists distance themselves from the current flow; they barely suffer or tolerate its movement. They live among "initiates"; they leave their circle only for "enclosures," "rotundas" ¹⁸, salons, theaters, exhibitions, and art meetings, only touching modern life in its artificial aspects. Their admirers praise them because they consider them as special, superior, strange beings, outside the norm. Some are clearly hostile to the era; others, better understanding their role in society, seek harmonies; however, they primarily want to preserve their "originality"; one might even assume that it is the desire to renew this originality that drives them to seek only the unheard of in modernism. They sing, describe, and paint modern objects; in doing so, they believe they are being modern, making contact with their time. They paint transatlantic ships, trains, North-South lines, focusing only on their picturesque, romantic, accidental side.

This is not it at all. There is an organic beauty in the structure of a transatlantic ship; we are indifferent to it; but here comes the war, suddenly bringing us camouflaged ships, which instantly become the unexpected theme of the "renewal of the subject" and "originality of vision"! Poor magnificent ships, with wonderfully balanced structures, with vast architecture, gleaming and pristine under their pure varnish, they are admired because of their camouflage, deformed, hilarious, collapsed in the surrounding landscape, unrecognizable, resembling the papier-mâché cave of the polar bears at Hagenbeck ¹⁹, like stage sets for shooting galleries; we find ourselves in "*Parade*"; from there we draw easy entertainment, easy decor, easy arabesques, everything that cancels beauty!

The novelty of the subjects does not renew painting; there is only a known variation on a new theme, something to distinguish oneself through the apparent oddity of the subject.

This is not progress; it is only a modality of naturalism or impressionism, under cubist camouflage.

There are undeniably uncertainties in art today.

Current painting techniques are weak; the same flaw affects all the arts.

One conceives only to the extent that one can realize. One only conceives clearly what one can execute perfectly. The insufficiency of current techniques is largely responsible for the weakness of conception. The mechanism of the mind quickly limits conception to the measure of the means of realization. The mind of one who has great technical means is capable of conceiving freely.

We know well that conception is not the exclusive domain of technicians. We also believe that non-technicians can conceive at very high levels; this is only proof of the hindrance that a weak profession can impose on conception; it follows from this the necessity of being freed from all technical hindrance. This is natural but not obvious in the world of painting, which, since the "Fauves," has professed the most complete disdain for technique, affirming that it is always sufficient to express thoughts of genius. But no, genius has always taken into account the formidable difficulties of technique. The "Fauves" deny it: their paintings are, indeed, of a weak technique; their conception cannot help but be so; the fashion has already passed. The cubists have sometimes sensed this and tried to react.

One will also object that children, whose technique is rudimentary, make charming drawings; these drawings are often compared to works of renowned artists. Yet, it is observed that when these same children begin to learn, the charm disappears from their drawings. Yet the enthusiasm was such that the new methods of teaching drawing in French schools have taken on the task of preserving this "flower" for them. We have arrived at the peculiar situation where teachers are obliged to prevent their students from learning. The Academies do not achieve different results.

There are undeniably uncertainties in art today!

A peculiar consequence of the love for novelty is the introduction of African forms into painting. How lacking in vitality an art must be, that it uses archaicism as a new spice! Certainly, African forms are pure, but like all pure forms, they exactly translate the sensitivity of their author. Would we admit that it is ours?

Art struggles in the uncertainty of aesthetics, in the hesitation of conceptions, in the weakness of execution, in self-deception.

TOWARDS A CONSCIOUS ART

Nothing allows us to assume that there must be an incompatibility between science and art. Both aim to put the universe into equation, as we will show in Chapter III. Only their techniques differ. Just as industry is conditioned by science and only realizes the conclusions of science, art must be based on laws: if Poussin had not verified his sensitivity, his work would neither be as clear, nor as homogeneous, nor as lasting. Today more than ever, a criterion is necessary.

Now, considering art, which is the very subject of this study, we can pose this dilemma: given that the scientific mind will develop more and more and with it industry, either art will be that of a scientific era, and it cannot remain in its current state, or it will not be that of a scientific era and it will cease to be. For any art that ceases to be of its time, dies.

Science only progresses through rigor. The current mind is a tendency towards rigor, precision, the best use of forces and materials, the least waste, in short, a tendency towards purity.

This is also the definition of art.

Art has therefore been concerned with recreating its language, regaining awareness of its means; naturalism, impressionism, and cubism have freed us from bad habits and ossified traditions. It remains to build works that are truly of this time.

What is most characteristic of our era, we have said, is the industrial, mechanical, scientific spirit. The solidarity of art with this spirit should not lead to art made by machines, nor to representations of machines. The deduction is different: the state of mind that comes from the knowledge of machines gives deep insights into matter, and therefore nature. Alongside science and industrial society, we must have art on the same level. The means differ between science and art; what links them is a shared spirit.

Thus, less individualism above all, generally confused sensitivity expressed by mediocre means. It is regrettable that painters have fled from their time.

Never has it been fuller than today. Art must come from its time; then it can join science at the forefront.

The word "Science" here is merely the brief formula that designates one of the purest intentions of the modern mind; in the world of artists, this science and spirit have been despised, ignored, and rejected; and because they have deprived themselves of this sap, they fall into decline. One might object that art is eternal, while science or industry are perishable; current machines will be replaced by better ones, scientific principles will be modified by some unexpected discovery, while nothing will replace Phidias. Agreed; however, one must see in science only one of the elements of the modern spirit; Phidias precisely shows that he was the spirit of the age of Pericles.

Rigorous facts, rigorous representations, rigorous architectures, as purely and simply as the machines are.

Laws cannot be a constraint; they are the fatal but unshakable framework of all things. A framework is not a hindrance.

Enough games. We aspire to a serious rigor.

III

THE LAWS

"But what, in the end, is a law? As long as we only attach metaphysical ideas to this word, we will continue reasoning without understanding one another."

Jean-Jacques Rousseau

THE LAWS ⁸

Science and great art have the common ideal of generalizing, which is the highest goal of the mind. In agreement with natural laws, they despise chance. The analysis which is at the base is merely a means to learn about the *invariants* ⁹, to gather materials chosen according to the human scale; but analysis that dissects and fragments degrades; to dissect is to deprive oneself of the overall view; art must generalize in order to reach beauty.

The pursuit of the general in no way affects the personality of the one who dedicates themselves to it; Pasteur, Newton, or Michelangelo never once took concern for their fragile individuality; appearing was not their preoccupation.

A great constructive art will necessarily start with an analytical choice and necessarily with materials chosen by our human senses; but it is by studying the present universe that this association will rise above coarse and fleeting contingencies and will express a law. A law must emerge from the work.

It is the law that causes the highest delight of the mind. We will see below that raw sensation is only valuable by the reactions it imposes on the mind.

THE SEARCH FOR INVARIANTS

We have seen that the framework of modern life is constituted by science and industry; by science, which gives new views of nature, knowledge of general and constitutive laws; by industry, which directly proceeds from science. We see the connection and are astonished at the almost complete lack of contact between contemporary art and this modern life; the fault lies with the artists, who adopt, without verification, the old romantic prejudice that art is of an obscure essence, outside or above reason, while science would be a mere task of the logician.

We will prove that pure art and pure science are not separate domains; they have a common spirit. There is no barrier between a life conditioned by science and an art parallel to this science: art and science depend on number.

For too long, art has been focused on expressing the fleeting images of our fleeting emotions. Such art has ceased to truly move; it becomes outdated like sentimental novels; it has ceased to interest, it amuses; it is classified, as it should be, among the decorative arts, alongside ornamental art. Nothing is lost; art can regain its high place; but one must reflect.

What, then, is common between pure art and pure science? How can the spirit of one serve the other? Their technical instrument alone differs; their goal is the same: the goal of pure science is the

expression of natural laws through the search for *constants*.

The goal of serious art is also the search for the *Invariant*.

WHAT IS A LAW?

Verified laws are human constructions that coincide with the order of nature; they can be represented by numbers, which form schematic curves interconnected with each other and with nature. These are the ones that replaced the mystical explanation of the universe. They will serve to restore art.

SEARCH FOR LAWS

Superficially perceived or observed, nature appears as a magma of constantly changing and variable incidents. This is what excuses in the ancient metaphysics the miraculous explanation and, in art, the recent individualistic, romantic, impressionist, and cubist schools (form impressionists) that seem to have been struck only by the variation of nature or individual sensibilities; and it seems that the study of the invariable appeared to them as unimportant.

But, when carefully observed or deeply felt, nature then appears not as a fantasy without a plan, but as a machine. The laws allow us to consider that nature operates like a machine. From this very complicated machine comes a very complex fabric, but woven on a geometric framework. Physical and mathematical geometry defines the laws of forces, which act as axes of order.

This machine operates according to laws so rigorous that, despite its infinite complexity, the most precise measurements are unable to detect the slightest variation in its products: *invariability*.

The laws are so invariable ¹⁰ that even what is called chance does not cause any gap in the fabric, because, as we learn from the law of large numbers, phenomena with indefinite, unresolved causes, classified under the name of chance, ultimately compensate for each other and align. "The word chance," says Lamarck ²⁰, "only expresses our ignorance of the causes."

The feeling, the knowledge of the laws, provides an idea of harmony that is not far from that of beauty. We will study below the mechanism of the sensation of beauty and show that it depends on the numbers of the object.

PARALLEL BETWEEN THE METHODS OF SCIENTIFIC ANALYSIS AND THOSE OF ART

Let us search for the laws of order that are those of harmony. The task is to define the main axes of the world's arrangement and formulate them; the scientist will do this with numbers and sometimes also with images (curves); the artist will do it with shapes. The methods are the same: induction, analysis, conception, reconstruction.

We must highlight here a common mistake among artists who believe science is purely deductive and art purely inductive.

Scientific methods are merely machines to which new ideas must be given if one wants to extract new laws, and invention is nothing other than the ability to imagine based on solid foundations.

The studies of the painter for painting are what the analyses of the physicist or the mathematician are for science; the knowledge of the arrangement of nature.

The instruments for the physicist are measuring devices (scales, etc.), penetrating devices (microscope, telescope, etc.); the instrument for the painter is his eye, which truly functions as a tool for control, verification, and penetration.

THE PURPOSE OF ANALYSIS

Analysis serves to define the properties of nature; similar means, similar ends.

However, let us say that science gives probabilities that become more precise with the improvement of instruments, while art gives a certainty: beauty. The instruments of art are more reliable, and that is what makes its greatness. The painter's study is the analytical stage; a study is not a painting, just as an experiment is not the expression of a law.

MECHANISM OF EMOTION

The choice and emotion of the artist before nature are quite analogous to the vibration of a resonator by waves that are tuned to it; this is the mechanism of choice. If the artist simply copies the subject of his emotion, he acts as a photographer; we will see later that photography expresses only the accidental. What must be materialized is not the object itself, not the raw sensation of beauty, but the emotion it provokes. One may believe that there is a sort of symmetric correspondence between the constituent *numbers* of the object that seems beautiful and the work that exactly translates the beauty of that object, and yet, the painting may not be, point by point, symmetrical or similar to the real subject; one can believe there is a system of equivalences, coordinates, that rigorously connects the work to the subject. The work is connected to the subject by a continuous function.

The true of the scientist, the beauty of the artist, are the expressions of that fatal order which resonates in us with perfect harmony. Moreover, it is worth asking, as the metaphysicians did in the past, whether beauty and harmony are not identical.

We believe that beauty acts, as we said above, like sound waves on a resonator; the resonator only comes into play under the influence of vibrations whose numbers fall within certain limits: ugliness or indifference below, beauty beyond. Let us admit that the eye is a resonator: it has an individual coefficient like any resonator, and it will be sensitive to waves within certain numbers. (We already know that the eye is only sensitive to light sensations within certain limits, between specific numbers).

We believe that the sensation of beauty, indifference, or ugliness comes from the agreement, coincidence, or disagreement of the vibration numbers of the object and those of the perceiving organ. The most sensitive resonators are often artists, which is why they often precede their time: initiators.

What leads us to believe that things really happen this way is the enrichment of the means of art; certain forms, certain colors that seemed unpleasant, unsuitable for art, certain associations, certain color scales, are now commonly used¹¹ and appear beautiful to us¹². There is no need to recall that from the study of ancient texts, such as the texts of Homer, one can think that the people of that time did not perceive all the nuances of today's chromatics. This seems to prove that our senses are perfectible, that is, they can acquire more flexibility, and consequently, the domain of beauty expands. Is it hazardous to affirm that in some distant future, our senses, open to the total harmony of the world, will feel an emotion akin to that limiting sensation we today call beauty? What can be affirmed is that the domain of ugliness is decreasing, and Cubism has something to do with this: by accustoming us to spectacles previously considered unworthy of art, and teaching us to understand them, it reduced ugliness by getting us used to tasting it.

In summary, our plastic senses behave like batteries of resonators, each tuned to specific undulations, and their number increases as discoveries bring new insights into matter (nature).

Science aids the progress of art by highlighting orders previously unknown.

There are sensations that are still indifferent but are on the threshold of beauty; science, by designating them, invites us to look; it is verified that there is often beauty there: we are in possession of a new beauty, and this perfection becomes hereditary (today's children immediately appreciate yesterday's discoveries).

As we see, there is solidarity between scientific and artistic perfection.

Here, we grasp one of the reactions of science on art.

THE LAWS AND THEIR RELATIONSHIP WITH PLASTIC ART.
THE CHOICE. ANTHROPOCENTRISM, ANTHROPOMORPHISM.

We are human beings.

An art that proceeds from the knowledge of the laws is an essentially human art, free from all occultism, a pure art based on physics¹³.

One cannot paint everything, among the countless subjects; it is therefore better to choose; to choose those that bear the highest yield of plastic beauty. What criterion should be adopted? Let's make a statistic of forms by beauty yield: at the bottom, inorganic matter where the eye perceives no clear plastic law, a magma, thus little beauty; then the inorganic object (minerals, manufactured objects, etc.); above that, the landscape; at the top, the human figure. Let's take an example that will tend to prove that because we are human, there is a plastic hierarchy of forms that explains the inequality of their beauty coefficient:

Here is a room; I seek to define the plastic elements that a painter could extract from it:

I notice the dotted wallpaper, pieces of wood making tables, a palm tree, a knife, a violin; a woman is seated.

The wallpaper is very particular and resembles some surfaces of Picasso; the wood of the table has an interesting dullness; from the paper emanates a rigorously modulated light; the knife has glints, the violin has smooth curves: a classical still life. The palm tree introduces the vegetal element into the room with the complexity of higher organisms. But the figure reigns as queen and makes the still life a backdrop.

The flesh of the face is a dullness more beautiful than the wood, the light of the forehead more beautiful than the paper leaves, the gleams of the eyes more beautiful than those of the knife.

The human body is organized according to symmetry laws as readable as those that determined the construction of the violin; the whole room is a fortunate anecdote, a fortunate accident that would justify a fortunate choice; but one thing encompasses and surpasses the beauty of the others: the human figure; it is the one that holds the highest yield of plasticity.

It is that we are human, that we are tuned to this beauty, that long familiarity makes us better know it, better understand it, better appreciate it. That everything is equal in the face of knowledge, it is

certain; that one day, when our senses will perceive the laws of the inorganic as clearly as those of the human body, when a long and persistent analysis will have accustomed us to what is still today considered ugliness or indifference, and will have taught us to understand it and therefore to appreciate it, it is possible that the human body will be dethroned and that the hierarchy we establish will lose the importance it holds today. But it remains that we are human beings (anthropocentrism) and we must choose for human beings (anthropomorphism). Anthropocentrism, anthropomorphism, here is another criterion. It remains true that by basing art on solid human foundations, it is likely that art will work to free us, to bring us closer to the total perception of universal harmony. We are not yet there.

In the search for the laws of harmony, it is for the geometers and the artists to define the axes of order. Such a goal necessarily excludes the old error of the metaphysicians of yore, the romantic creators of hypothetical arrangements that had insufficient contact with nature, the arbitrary personal whims that necessarily make a work a construction without generality and without interest for people, fragile systems defeated by time and which ceased long ago to be of interest.

Among the laws, some are particularly important for plasticity; not all can serve in the construction of a painting: nature obeys as if to axes, to indefinitely complex forces, to multitudes of axes layered upon each other; but there are primary axes, just as in a tree there are leaves, branches, twigs, and a trunk.

Everything, up to the extreme limit of human perception, is associated, coordinated, according to these laws and others, that man, although unable to define them yet, senses.

Art, like science, must, as we see, first be aware of these main laws that will constitute a language it can use to create constructions coherent with nature, intelligible, and satisfying. Every time the scientist or the artist tries to transgress these laws, they will diminish their work.

The ancient canons, which are generally believed to be artificial codes, gauges, were based only on the proper knowledge of the universality of the natural laws governing the external world and conditioning the work of art. These were not codes, but just and flexible laws that allowed linking the human work to that of nature (Euclid, Pythagoras, Archimedes). These same canons (Egyptian triangles, numerical ratios, etc.) were known to the oldest civilizations¹⁴. The Egyptians, Assyrians, Greeks, Persians, and Goths knew them; the Renaissance discovered them again, but often applied them in their scholastic way as narrow regulations; some memories of them were preserved even under Louis XIV (Blondel).

One can see that the knowledge and observance of the general laws that condition art cannot hinder the freedom of each individual since their use allowed the construction of works of plastic originality as pure and as different as the Pyramids, the Assyrian palaces, the Parthenon, the Persian domes, the Gothic naves, and the monuments of Blondel. One can see that there is no reason to fear, by changing the methods of pure sensitivity dear to today's artists, instituting a stiff and unoriginal art.

"If", says a mathematician, "the Greeks triumphed over the Barbarians, if Europe, heir to Greek thought, dominates the world, it is because the savages liked the garish colors and the loud sounds of the drum which occupy only their senses, while the Greeks loved the intellectual beauty hidden under the sensible beauty."

No, art is not just this pleasant titillation in which today's painters indulge, which Socrates criticized, and which gives us a palette, a cubist painting, a shop sign, or a carpet. Nothing in plastic art matters except what is grounded in plasticity, but the revolutionary schools have decreed,

proclaimed that nothing matters but what they call "pure plastic." These revolutionaries forget that forms and colors only act as immediate stimulants of our visual sense, that the latter is merely a transmitter to the brain, which justifies the quality of these sensations and, through a complicated play of associations of memories, etc., links them to hereditary or acquired sensations. This is how art moves us: it is this that gives it endless resources; otherwise, the work is a mere collection of incoherent elements; this work would have no other significance or means than a palette or a ribbon.

Science draws our attention to the orders it discovers; the artist is encouraged by it to discover new beauties that this order defines. Verifying the discoveries of science, one often finds that they are sources of beauties, of which the law is only the diagram. The scientist discovers the harmony, the source of beauty; the artist retains what is good for art: this is how our conception of beauty is enriched with a new quantity; heredity transmits it.

There is solidarity between scientific perfection and the progress of beauty: by giving us new insights into nature, science enables art to progress by signaling to our senses unknown harmonies, sensations that are still indifferent, at the threshold of beauty.

Science and art collaborate.

IV

AFTER CUBISM

"What makes great beauty is when something initially surprises us only mildly, yet sustains and grows, ultimately leading us to admiration."

We will use the term "Purism" to encapsulate, in a single intelligible word, the defining characteristic of the modern spirit.

PAINTING

NATURAL LAWS FROM A PLASTIC PERSPECTIVE

The painter's initial work has been outlined: to establish contact with nature and its laws, to adopt criteria that allow for the isolation of the most interesting phenomena—those of high yield and the greatest potential for plasticity. These become the starting points for works of high intensity. The chosen subjects are therefore those whose laws are easily discernible; a hierarchy coordinates them, with the human figure at the apex.

How can and should natural laws serve as directives for a work of art? What is the mechanism of conception? And in what way can this conception be realized technically?

THE CHOICE

Let us evaluate the value of a subject to turn it into a painting:

We must feel a strong affinity for the subject, an essential and primordial sensation. (Sensitivity is the painter's finest instrument; it guides the hand.)

The chosen subject will likely be a simple one; both "artistic" or decorative subjects and overly adorned subjects—those that are camouflaged—should be avoided. The subject might be humble. For example, a bottle of ordinary shape, mundane to an indifferent observer, inherently carries a profound universality. The subject could be a tree, provided it is not an exceptional individual. It could be a landscape chosen for the beauty of its volumes or proportions, not for its picturesque qualities or colors stemming from accidental causes ¹⁵.

Consider an example: a water jet always follows a specific curve defined by geometry and dictated by the laws of inertia and gravity. The water rises, peaks, and falls. When viewed in profile, these laws are clearly visible. From a three-quarter angle, they are less apparent. From the front, the jet appears as a straight line, obscuring the laws entirely. Changes in viewpoint can disrupt the perception of these principles. Thus, there is an ideal aspect. In this case, the invariable view is the profile, as it provides the most favorable plastic conditions.

Once this initial choice is determined, we must aim for generality. Generality is what is invariant in form—what is permanent and enduring over time. In every object, we discern forms inherent to

their constitution, characterizing them independently of the secondary conditions that momentarily alter them. For instance, clay will never have the color of flesh under any lighting. And if, by chance, such an appearance occurred, it should be seen only as an accident unworthy of great art.

Purist art must perceive, retain, and express the invariant.

FORM, COLOR

The idea of form precedes that of color. Form is paramount; color is merely one of its accessories.

Color depends entirely on material form. For example, the concept of a sphere precedes the concept of color; one conceives of a colorless sphere or a colorless plane, but not of a color independent of any support. Color is coordinated with form, but the reverse is not true.

For this reason, we believe subjects should be chosen for their forms rather than their colors.

PROPORTIONS

Everything can be represented by numbers; proportions are the relationships among the numbers that constitute a painting. A painting is an equation. The more harmonious the elements are in relation to one another, the more the coefficient of beauty tends to increase.

CONCEPTION

To conceive is to discern the plastic invariants, to proportion, and to verify the means of expression. "No line," said a Renaissance painter, "should leave the hand of an artist without first being formed in the mind."

Too often, one paints without prior research, driven by an emotion one tries to express through successive trial and error. We believe, on the contrary, that the work must be entirely resolved in the mind; technical realization then becomes merely a rigorous materialization of the conception, almost a fabrication. This approach avoids the "almosts" so shocking in many works of this era, as well as the uncertain, harsh, or feverish techniques.

The painting must be concentrated and integrated: it is the integral of the vast equation that is nature. This is achieved by retaining only the essentials from the chaos of sensations—what can be translated into equivalents of pure plasticity. To compose is to integrate.

In essence, the artist, after analyzing like a scientist, goes further in reconstruction. They express the absolute sensation that is beauty.

We have shown that beauty results from an understanding of laws. Nature never appears pure; an indefinite number of causes obscure its clarity. The painter must achieve purity, the aspiration of the mind. The clear arrangement of a painting is satisfying because it fulfills the simplicity toward which nature seems to strive and which we intuitively sense.

Geometry, which constructs simple forms from complex facts, leads to the same satisfactions.

Painting should propose constructions as clear as those of geometry. These may appear even more moving, as sensitivity introduces the human factor. But this requires complete realization, leaving no room for chance. Chance is the outcast of art; it is the antithesis of art.

One cannot be satisfied with paintings made up of a few markers, rough indications, starting points that fail to establish a destination. These are works where the spectator's imagination often drifts aimlessly. It is not the spectator's role to make the painting; it is the painter's duty to concretize it rigorously. The goal is no longer to shoot arrows at beauty.

A truly purist work must overcome chance, channel emotion, and become the rigorous image of a rigorous conception. Through a clear, purely realized conception, it must present *facts* to the imagination. Modern sensibility demands this; this novelty for our era will restore the connection to the age of the Greeks.

Such art distances itself more from naturalism than from cubism, even if it appears clearer. This is simple proof that it is in order.

Do not be mistaken; it is not about literally copying immediate facts with shortsighted precision, but rather about determining the invariants and their plastic possibilities. It is not about imitation, framing a piece of nature with all its incidents. To imitate is the modest destiny of the photographer. We know how little photography conveys the sense of unity we have tried to define—this is evident, for example, in photographic portraits, which almost never suggest the profile of a head taken from the front. A fine painted portrait, on the other hand, gives us the total sensation of the subject through appropriate deformations. The study of the finest portraits proves this and shows that they are not imitations of the subject but rather subtle constructions conveying a complete expression.

The facts nature presents to us are composite facts. In a head, the knowledge we have of the profile influences the view of the face. This brings us to the subject of deformation.

DEFORMATIONS

Certain aspects of nature can be fully assimilated into a painting; in such cases, copying is justified. But this is rarely the case: as infinite elements of a vast whole, their fragmentary, dissociated nature becomes apparent and jarring. Furthermore, perspective, light, and reduction often distort their appearance. Thus, paradoxical as it may seem, one must deform in order to restore harmony; the laws of the composition will then become more legible.

The work must justify the intention. But within what limits is deformation permissible?

Let us consider the example of a portrait: the expression of a face is conditioned by purely concrete elements. These elements are composite and never appear to us all at once; we come to know them successively through front views, profiles, three-quarter views, and so on. A painter, however, selects a viewpoint and thus captures an accidental aspect. From a chosen angle, certain characteristics remain hidden. Cubism understood this so well that it attempted to address it by superimposing geometric flattenings, but unfortunately, this created extreme confusion, achieving the opposite of its intent.

Indeed, a face is a "continuum" of plasticity, with each element intimately connected to all others. The Cubists dissociated these elements. It is evident that a frontal view cannot represent the profile of a nose, nor can a profile capture the characteristic of an eye or a mouth. A face cannot be expressed in this manner. This approach leads to a dead end, rendering the portrait lifeless. A single point of view cannot express a face. Deformations are therefore indispensable, and art history provides countless examples of this.

Purism seeks the invariant of elements, selects the characteristic angle for each, aims nonetheless

for continuity, and expresses the subject synthetically.

"EFFECT"

The particular circumstances of light on a subject constitute an "effect." It acts as a natural deformation. It would be appropriate to banish this and prefer lighting that respects the integrity of forms. However, there are occasions where the effect strengthens the form instead of altering it; in such cases, it is accepted as equivalent to a deliberate deformation. The same applies to certain perspective effects.

Color, effect, and perspective accidents should not dictate the composition of the painting.

Reason, in art as in science and industry, governs and organizes the work. Sensitivity, which is an uncontrollable subconscious element tied to personality, determines the emotion of the work. The simultaneous effort of reason and sensitivity achieves the *conception*.

PURISM

PURISM DOES NOT CLAIM TO BE A SCIENTIFIC ART, WHICH WOULD BE MEANINGLESS.

It considers that Cubism, despite everything that has been said, remains a decorative art, a form of romantic ornamentation.

There is a hierarchy in the arts: decorative art is at the bottom, while the human figure is at the top.

Painting derives its value from the intrinsic quality of its plastic elements, not from their representational or narrative possibilities.

Purism expresses not variations but the invariant. A work should not be accidental, exceptional, impressionistic, inorganic, protest-based, or picturesque; on the contrary, it should be general, static, and expressive of the invariant.

Purism seeks to conceive ideas clearly and execute them loyally and precisely, without waste. It turns away from murky concepts and rough, bristling executions. Serious art must banish any technique that deceives about the true value of the conception.

Art resides above all in conception.

Technique is merely a tool, humbly serving conception.

Purism fears the bizarre and the "original." It seeks the pure element to reconstruct organized compositions that appear to have been created by nature itself.

The craft must be sure enough not to hinder conception.

Purism does not believe that a return to nature means a return to copying nature.

It accepts any deformation as long as it is justified by the search for the invariant.

All freedoms are granted to art except the freedom to lack clarity.

Paris, 15 October 1918

NOTES

1. Let us recall the incoherence of society during this period.
2. It was Derain, a fine artist, who first envisioned Cubism; however, he avoided its excesses. Therefore, having acknowledged the esteem he deserves, he will no longer be mentioned in this study; he stands apart from theories. His works are more aligned with a certain archaism than with the Cubist school.
3. There is no reason to count the *customs officer* Rousseau among the precursors, even though he was one of the great painters of his time, as his art was purely traditional.
4. What is conventionally referred to as the Cubist School comprises a large number of artists of varying merit. Some seem poised to soon leave it, but they appear to be veering toward full imitation, naturalism, or a pursuit of the decorative, which would constitute a regression. Picasso himself is frequently drawing naturalistic works again.
5. It will be examined below whether great art justifies such restraint.
6. "If one wished to relate the painters' space to some geometry, one would have to refer to non-Euclidean scholars and meditate at length on certain theorems by Riemann." *Du Cubisme*, by [Albert] Gleizes and [Jean] Metzinger, (Paris, Figuière, 1912).
7. This question will be elaborated upon in a forthcoming volume of *Commentaires*.
8. We will speak of the universe as though man were the center of the world, even though he only knows as much of it as his senses allow him to perceive. We will assume the world is as it appears—though this is uncertain, it is nevertheless possible. We will speak as painters: "Art for the gods" has no meaning. We will retain only that which can serve art.
9. We attribute to the word "invariant" a broader meaning than mathematicians do.
10. Pythagoras, Euclid, Archimedes, Newton, etc.
11. Compare with music.
12. The ugliness of industrial cities, machines.
13. It should be understood that we are still speaking here only of the laws governing the constitutive elements of a painting, not its appropriateness or internal laws; we will study in the fourth chapter the conception and practical execution of a painting.
14. The rigorous study of masterpieces allows us to define—and this study will be the subject of a forthcoming volume of *Commentaires*—a certain number of these relationships that are numerically and geometrically formulable and definable. Great plastic works are those where these have been consciously or unconsciously applied by the masters. However, those masters who have made conscious use of these relationships have allowed their genius to fully express itself. Even today, the strongest works are those that, while not explicitly formulating these relationships, have implicitly applied them.
15. Art that focuses on the unique piece finds its critique in its excess: caricature. Even in this lower form of art, the best results still come from the pursuit of the archetype.

16. Jean-Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826), French lawyer and politician, achieved fame with the publication of his gastronomic treatise *Physiologie du gout, ou meditations de gastronomie transcendente* (Paris: Sauterlet et Cie, 1826).
17. Ballet conceived, in 1917, by Erik Satie, Leonid Massine and Jean Cocteau, in the tradition of the French théâtre forain - traveling fairs that brought entertainment to the lower classes, whose shows were generally preceded by a parade to attract the public. The *Parade* ballet had the collaboration of Picasso, who designed the scenery and costumes.
18. A reference to the famous Paris cafes "*La Closerie de Lilas*" and "*La Rotonde*", which were meeting points in Montparnasse, between 1910-1920, for intellectuals and artists.
19. Carl Hagenbeck (1844-1913) was a famous German hunter, capturing jungle animals, as well as a circus and zoo director. In 1896 he patented the concept of a zoological garden, with moats and ditches instead of fences, simulating the natural habitats of animals.
20. Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, chevalier de Lamarck (1744-1829), French naturalist whose evolutionary theory proposed the hereditary transmission of acquired characteristics through the action of the environment.

All green text is editorial commentary and not part of the translated document.